Festivalul Internațional DE TEATRU DE LA SIBIU

Ediția a XIV-a

26 mai - 3 iunie 2007

SIBIU EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE 2007

Producător: Fundația "Democrația prin cultură"

Organizatori: Teatrul Național "Radu Stanca" Primăria Sibiu Universitatea "Lucian Blaga" Sibiu

Eveniment realizat cu sprijinul: Ministerul Culturii și Cultelor, Consiliul Local Sibiu, UNITER, The Soros Foundations, Ambasada statului Israel, Institutul Cultural Francez, Centrul Cultural Polonez, British Council, Institutul Cultural Italian, Institutul Cervantes, Ambasada Portugaliei, Ambasada Finlandei, Agenția Națională de Media, EU-Japan Foundation, Ambasada Slovaciei, Ambasada Israel

Sponsori principali: BCR, Coca-Cola, BECK'S, Poliflex, orange

Sponsor oficial al sezonului german: Allianz Țiriac Asigurări S.A.

Partener oficial: Carpatica Asigurări

Partener evenimente: Raiffeisen Bank

Sponsori: METRO, real., UniCredit Group, UPC, TRANSELECTRICA

Programul Sibiu Capitală Culturală Europeană 2007 se află sub înaltul patronaj al Președintelui României

Programul este realizat de Asociația Sibiu Capitală Culturală Europeană 2007 în colaborare cu Primăria Municipiului Sibiu, Ministerul Culturii și Cultelor și Consiliul Județean Sibiu, cu sprijinul Primului-Ministru al României și al Comisiei Europene

Parteneri oficiali

BCR Banca Oficială a Capitalei Culturale Europene Sibiu 2007

Automobile Bavaria Importator BMW

ambient

Scandia Sibiu Din secretele tradiției

ATLASSIB O PIAȚĂ DESCHISĂ SPRE EUROPA

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Adrian MIHALACHE *Sibiu*

What NEXT?

Festivalul Internațional de teatru de la Sibiu are un caracter special în anul 2007, când orașul se mândrește cu titlul de Capitală Europeană a Culturii. Organizatorii, în frunte cu Constantin Chiriac, ne-au oferit, an de an, mai mult și mai multe, astfel încât orizontul de așteptare al publicului a ajuns pe cât de larg, pe atât de pretențios. În timpul celor „zece zile care au uimit lumea", bogăția și varietatea manifestărilor au fost atât de mari, încât suntem nevoiți să facem un efort de sistematizare.

Discursuri despre teatru

Ponderea dezbaterilor, a conferințelor, a discursurilor despre teatru a fost mai mare decât în alte ediții, iar calitatea lor a fost ieșită dintre comun. Conferințele de presă din fiecare dimineață, care puneau în discuție câteva din evenimentele zilei anterioare, nu au avut aproape niciodată un caracter formal. Criticul de teatru Octavian Saiu, moderatorul acestor conferințe, a fost mereu dinamic, bine informat, a trecut cu ușurință de la o limbă la alta, reușind cu brio să animeze dezbaterile. Tot el l-a invitat pe reputatul specialist în Beckett, Chris Ackerley, de la Universitatea Otago din Noua Zeelandă, despre care se poate spune că este universitatea cea mai apropiată de Polul Sud. Octavian Saiu și Chris Ackerley au oferit două discursuri complementare privind opera lui Samuel Beckett, amândouă de cel mai mare interes. Octavian Saiu, după ce a observat, în treacăt, că Beckett s-a născut de Vinerea Mare și a murit cu puțin înainte de Crăciun, a insistat asupra referințelor religioase din opera dramaturgului. Decorul minuțios descris din *Fin de partie* reprezintă un craniu (aluzie la Golgota), numele personajelor – Ham, Nagg, Clov – trimit la cuvântul „cui", în diferite limbi, reprezentând, deci, o aluzie la crucificare. Beckett preferă franceza, pentru că, în această limbă, străină pentru el, poate să scrie „fără stil". Până la urmă, discursul personajelor lui Beckett este o ruină a limbajului, adică o ruină a umanității.

Conferința lui Chris Ackersley, foarte riguros organizată, a susținut ideea că opera lui Beckett este expresia conștiinței europene, prin aceea că ea cuprinde cele patru paradoxuri definitorii ale spiritului european. *Primul* este cel socratic, al ignoranței: cu cât progresez în cunoaștere, cu atât îmi dau seama mai clar că nu știu nimic. La fel, Beckett își afirmă cu orice ocazie ignoranța în privința identității și motivațiilor personajelor sale. Nu este vorba de o poză intelectuală frivolă, ci de o adevărată recunoaștere a dezolării în dezorientare. *Al doilea paradox* este cel al simplității. Este o convingere tipic europeană aceea că ideile, oricât de complexe, pot fi sistematizate în construcții simbolice simple și clare. Eroii îl așteaptă pe Godot într-o sâmbătă, adică înainte ca Învierea promisă să se fi produs. Probabilitatea evenimentului poate fi estimată la 50%, având în vedere că unul dintre cei doi

tâlhari crede în eventualitatea lui. Pozzo, între Vladimir și Estragon, realizează tocmai metafora scenică, simplă și pregnantă, a crucificării lui Iisus între cei doi tâlhari. Astfel, forma teatrală a celor mai complexe idei devine ușor de perceput, în spiritul directivei Sfântului Augustin: nu dispera, dar nici nu te încrede. Jocul cu probabilitățile se poate dovedi dubios, remarcă Ackerley, de îndată ce ne amintim că episodul cu cei doi tâlhari este relatat doar de unul dintre evangheliști, adică probabilitatea lui ar fi de doar 25%. Înmulțind probabilitățile a două tipuri de informații, rezultă o încredere în Salvare de doar 12,5%. Așa cum a rezultat din discuțiile animate, care au urmat conferinței, nu putem trata la fel cele două probabilități. Prima exprimă încrederea în evenimentul însuși, a doua, credibilitatea relatării despre eveniment. De aici rezultă *al treilea paradox*, al absurdității, care guvernează gândirea europeană de la apariția numerelor „irațională". Nimic nu pare mai rațional decât matematica, dar tocmai matematica face să apară fără echivoc misterul iraționalului. Astfel, operațiile probabiliste menționate mai sus reduc lumea la absurd, prin presupunerea arbitrară că legile lumii ar fi aceleași cu legile gândirii. Ultimul paradox, *al patrulea*, cel al originalității, este pus în evidență de faptul că, de îndată ce artistul european descoperă un mediu nou, cu propriile lui legi de organizare formală, el îl utilizează pentru transmiterea unor conținuturi vechi. Beckett procedează la fel atunci când abordează pentru prima dată limbajul teatrului radiofonic, sau când trece de la proză la dramaturgie, ca să-și asculte vocea poetică interioară, aceea care-i dictează *Așteptarea lui Godot.*

Identitatea europeană nu l-a preocupat doar pe Chris Ackerley, ci și pe George Banu. El a reflectat asupra statutului de actor european și și-a expus concepțiile, în cadrul Festivalului, în două moduri: în primul rând, printr-o conferință susținută cu claritatea și verva care-i formează brandul; în al doilea rând, printr-un proiect interesant de spectacol, în care actori de diferite naționalități au interpretat monologul lui Hamlet, urmat de câte un fragment dintr-o piesă emblematică pentru cultura națională a fiecăruia.

Barierele de limbă, pentru depășirea cărora proiecțiile de supratitluri și traducerile la cască nu sunt decât paliative, precum și varietatea culturală fac ca identitatea europeană a actorului să nu poată fi construită pornind de la particular la general, inductiv, prin relevarea a ceea ce au comun actorii din diverse țări europene. Doar raportarea la zone extraeuropene permite delimitarea conceptului, prin contrast. Actorul oriental, spune George Banu, are vocația de a încarna o tradiție, pe care o venerează în toate detaliile. Contribuția lui constă în a da viață scenică tezaurului teatral, păstrat riguros în memorie. El urmărește perfecțiunea execuției, controlul minuțios al detaliilor, apropierea de un model exemplar, și nu manifestarea originalității sale individuale. George Banu dă un exemplu interesant: doi interpreți de Operă Beijing, tată și fiu, ambii excelenți, primul având, însă, mai mult succes decât al doilea. Spectatorul european, chiar avizat, nu sesiza nicio diferență între cele două interpretări. I s-a explicat că fiul „transpiră" în timp ce joacă, spre deosebire de tatăl său, la care efortul este insesizabil.

Actorul european, înzestrat cu spiritul critic caracteristic acestei părți a lumii, pune mereu tradiția în discuție și sacrifică memoria de dragul inovației. El nu tinde la apropierea de un model perfect, ci propune, de fiecare dată un nou model. Întâlnirea fericită dintre un regizor cu actori de altă naționalitate, cum ar fi cea a lui Declan Donellan cu actorii ruși, subliniază mai curând clivajul stilistic decât unitatea de abordare. Când, după Waterloo, o trupă engleză joacă Shakespeare la Paris, publicul francez huiduie și nu o face doar din motive naționaliste. Cu toate acestea, pentru

artişti inovatori ca Berlioz, contactul cu noua experienţă teatrală s-a dovedit fertil. Barierele naţionale cad, una câte una, în parte datorită multilingvismului publicului cultivat. La sfârşitul secolului al XIX-lea, ecoul internaţional al metodei lui Stanislavski a contribuit la conturarea mai exactă a profilului actorului european.

Spectacolul gândit de George Banu a exemplificat cu brio ideile conferinţei sale. Componenţa actorilor a fost reprezentativă pentru zonele culturale europene. Involuntar, ea trimite la nuvela lui Mircea Eliade *La ţigănci* (o nemţoaică, o grecoaică etc.). Fiecare actor s-a situat în echilibru fragil între actualizare şi acurateţe. În acest sens, cel mai discutabil a fost actorul francez, venit din teritoriile de peste mări, care a propus o versiune detaşată, *cool,* a monologului lui Don Rodrigue din *Cidul* lui Corneille. Traducerea proiectată pe ecran a fost, însă, uneori schematică, alteori ilară. Monologul din *Sfânta Ioana a abatoarelor* de Brecht nu a putut fi gustat, fiind doar rezumat, iar confuzia dintre Astyanax, fiul Hecubei, din *Troienele* lui Euripide, şi Astérix, cel din benzile desenate, a stârnit zâmbete care nu se potriveau cu tragismul interpretării. Momentul de surpriză a venit în final, când actorii, aliniaţi la rampă, au repetat, unul după altul, primul vers din monologul lui Hamlet. S-a întâmplat ca în anecdotele în care apar un francez, un englez, etc. şi, neapărat, un român care le dă clasă celorlalţi. Fiecare actor a repetat „a fi sau a nu fi"-ul exact aşa cum îl recitase anterior. Ultimul, Ion Caramitru, a schimbat, însă intonaţia, făcând-o, din meditativă, interogativă: „A fi sau a nu fi, aceasta-i întrebarea?". Nu putea fi o contribuţie mai potrivită a culturii române la cultura europeană. Asta-i întrebarea? Avem noi altele, mai presante, ca, de pildă, „noi ce mâncăm azi?"

O altă conferinţă extrem de interesantă a fost susţinută de Randy Gener, directorul revistei *American Theatre*, care a participat şi la ediţia anterioară a Festivalului. Tema lui a fost influenţa noilor tehnologii asupra expresiei teatrale. Decorul virtual, confruntarea dintre personaje „în carne şi oase" cu altele, care sunt doar imagini tridimensionale, inteligent manipulate, ridică probleme esenţiale pe care estetica teatrală le poate rezolva doar reînnoindu-se. Randy Gener a făcut o interesantă integrare a noilor tehnologii în tradiţia teatrală a teatrului de umbre chinezeşti sau a teatrului de păpuşi, *bunraku.* Nimic nu este cu totul nou sub soare, dar, pe de altă parte, nimic nu rămâne mereu la fel. Dintre numeroasele exemple înregistrate digital, oferite de Gener, o reprezentaţie multimedia a *Furtunii* shakespeariene, realizată la Montréal, arată fără dubii că fascinaţia mijloacelor tehnice riscă să conducă la un rezultat *kitsch*, dacă spiritul critic şi bunul gust sunt lăsate să doarmă. În schimb, spectacolul experimental *Apparition,* al lui Klaus Obermaier, prezentat în Festival, a ilustrat bine, în plan artistic, cum pot fi utilizate inteligent noile tehnologii. Proiecţiile unor imagini dinamice pe trupurile actorilor le abstractizează pe acestea din urmă, rezultând o trecere subtilă de la tangibil la virtual şi înapoi.

Ultima conferinţă din Festival a fost susţinută, cu faconda-i inimitabilă, de Mircea Dinescu. A relatat cu vervă episoade din cariera lui agitată, a glumit cu vivacitate, fără să treacă limitele bunului gust şi, mai ales, a citit ca un bun actor, fragmente din poeziile sale recente, însoţindu-le de comentarii interesante. Ne-a reamintit că rămâne, în primul rând un poet şi ne-a demonstrat că poezia, pentru a cuceri publicul, are nevoie de arta teatrului.

Dimensiunea teoretică a Festivalului, mai importantă decât în alţi ani, nu a fost doar adăugată la cea reprezentaţională, ci a interacţionat benefic cu ea. Dezbaterile şi conferinţele nu sunt reuşite dacă nu sunt gândite şi susţinute cu mijloace teatrale.

Florin COȘULEȚ și Cristina FLUTUR în *Viața cu un idiot* de Victor Erofeev

Spectacole visate, așteptate, neașteptate

Cei care cunoșteau deja spectacolele create în țară, în ultimul an, au fost dezamăgiți de oferta Festivalului, deși calitatea acesteia a fost înaltă. Trupe străine de teatru propriu-zis, adică nu teatru-dans, lanternă magică, procesiune stradală ș.a., au fost relativ puține și nu tocmai faimoase. Cu toate acestea, în ciuda eforturilor, nu le-am putut vedea pe toate. O impresie puternică a produs spectacolul dur cu piesa *Frig* a dramaturgului suedez Lars Norén, prezentată de Teatrul Național al Comunității Franceze din Belgia. Uciderea „cu sînge rece" a unui tânăr minoritar de către un grup de colegi de clasă a fost pusă în scenă cu rigoare, fără urmă de edulcorare. Cruzimea, când ne izbim de ea, suntem înclinați să o calificăm drept „inumană". Spectacolul ne face să reflectăm dacă nu cumva ea este o trăsătură „umană, mult prea umană" (vezi Nietzsche). Compania japoneză Chiten a oferit o interesantă versiune interculturală a piesei lui Cehov, *Unchiul Vanea.* Nu s-a încercat deloc imitarea spiritului rusesc, ci regândirea piesei cu mijloacele specifice teatrului japonez. Acțiunea se petrece practic pe și sub un pian, pe care Sonia stă nemișcată, cu excepția unor ondulări minimale, în tot timpul spectacolului. Profesorul este interpretat, surprinzător, de un actor tânăr. Astrov își spune lungul monolog ecologist aplecat asupra unui vizor de lunetă, în timp ce pe un ecran defilează hărțile regiunilor devastate ale Terrei. Elena Andreevna se manifestă ca o isterică, martelând fonemele limbii japoneze. Unchiul Vanea este cel mai aproape de imaginea consacrată a rolului. Toate personajele (fără dădacă și soacră, ambele eliminate), sunt mereu pe scenă, iar liniile câmpului energetic variabil care le leagă sunt bine marcate, chiar în absența dialogului. Faimosul teatru *La Mamma* din New

York, împreună cu compania *East Coast Artists*, a adus un spectacol despre care se auziseră deja multe lucruri bune, mai ales că avusese o cronică favorabilă în „New York Times": *Waxing West* (*Epilând spre vest*). Piesa este scrisă cu inteligență, vervă și imaginație de compatrioata noastră Saviana Stănescu, care face o strălucitoare carieră internațională. Drama emigrării și a clivajelor culturale este tratată, aici, într-o modalitate artistică originală. Piesa este construită nelinear, cu glisări temporale care sporesc *suspense*-ul. Este vorba de o fată care părăsește România, la îndemnul mamei, pentru a duce o viață mai bună în Statele Unite. Ea se confruntă cu mentalitatea puțin cam conformistă a logodnicului său și cu cea absurd nonconformistă a surorii acestuia, o lesbiană entuziastă. Are nostalgia fratelui mai mic, cu care avea o relație de stimulare reciprocă, emoțională și intelectuală. Se apropie de un *homeless* rupt de realitate, care visează să plece în Irak, nu pentru a face războiul, ci pentru a merge pe urmele lui Ghilgameș. Tot timpul, eroina este bântuită de fantasmele Ceaușeștilor, a căror reprezentare pe jumătate demonică (doi vampiri), pe jumătate ironică (doi caraghioși), este o reușită, atât a autoarei, cât și a interpreților americani Grant Neale și Alexis McGuiness. Excepțională este Kathryn Kates în rolul mamei române, cu o intuiție uluitoare a detaliilor și intonațiilor adecvate. Intertextualitatea fină, ca și replicile de efect încântă tot timpul, dar demersul realist-social și lipsa de artificii regizorale au făcut ca partea snoabă a publicului să strâmbe din nas.

Între spectacolele autohtone, cele ale Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu s-au bucurat, cum era și firesc, de maximă vizibilitate. Excelentul *Experiment Iov* al lui Mihai Măniuțiu este un *remake* dar, prezentat împreună cu *Shoah. Versiunea Primo Levi* și cu *Ecleziastul*, ca *Trilogie evreiască*, în ambientul fabricii dezafectate „Simerom", capătă noi valențe. Dramatizarea textului cam fastidios al lui Primo Levi este mai puțin reușită. Marian Râlea continuă, în această parte, rolul său din *Iov*, fără a aduce vreo noutate. Scenografia, cu trenulețul de lemn, împins de colo-colo, micșorează miza spectacolului. Ori se aduceau niște vagonete de mină, ori un trenuleț electric, de jucărie. Imaginea celor două fete goale, jucându-se cu focul, este eficace. Invitarea la vals lent a publicului de către fetele cernite n-are, însă, niciun rost. *Ecleziastul* este un spectacol interesant și emoționant, cu excepția așa-zisului concurs, inutil lungit, cu probe la microfon, la care sunt invitați, pe rând, actorii-spectatori. Ideea de a-l prezenta pe Ecleziast ca pe un bolnav, aflat în izolare și sub supraveghere, este perfect logică și teatral excelentă. Imaginile scenice asociate versetelor nu sunt nici redundante, nici arbitrare. Marian Râlea face un mare rol, reușind să transmită atât filosofia, cât și poezia textului. Tot un *remake* este celebrul spectacol din Tramvai, al lui Gavriil Pinte, jucat, de data aceasta, de actorii Teatrului Național „Radu Stanca". Tot o noutate constă în utilizarea piesei muzicale *Dimineața după nuntă* de Ion Voicu. Ca și la edițiile precedente, *Un tramvai numit Popescu* a fost unul dintre punctele forte ale Festivalului. Andryi Zholdak a reluat succesul său mai vechi cu *Othello?,* dar a adus și recenta sa premieră *Viața cu un idiot,* un spectacol puternic și inovator în plan formal. Radu Alexandru Nica a prezentat marile lui succese *Vremea dragostei, vremea morții* și *Balul,* ambele impecabil interpretate și strălucitor regizate, deși am rezerve în privința acurateții stilistice și ideologice a celui de-al doilea. Andrei Șerban a fost prezent cu *Pescărușul* sibian, un mare spectacol – ale cărui semnificații subtile se îmbogățesc pe măsură ce reflectezi la el, în timp – și cu trei spectacole realizate la Cluj: controversatul *Purificare* după Sarah Kane, *Rock'n Roll* de Tom Stoppard și *Don Juan în Soho* de Patrick Marber. Despre primul s-a scris mult, și vrute, și nevrute. El este lucrat

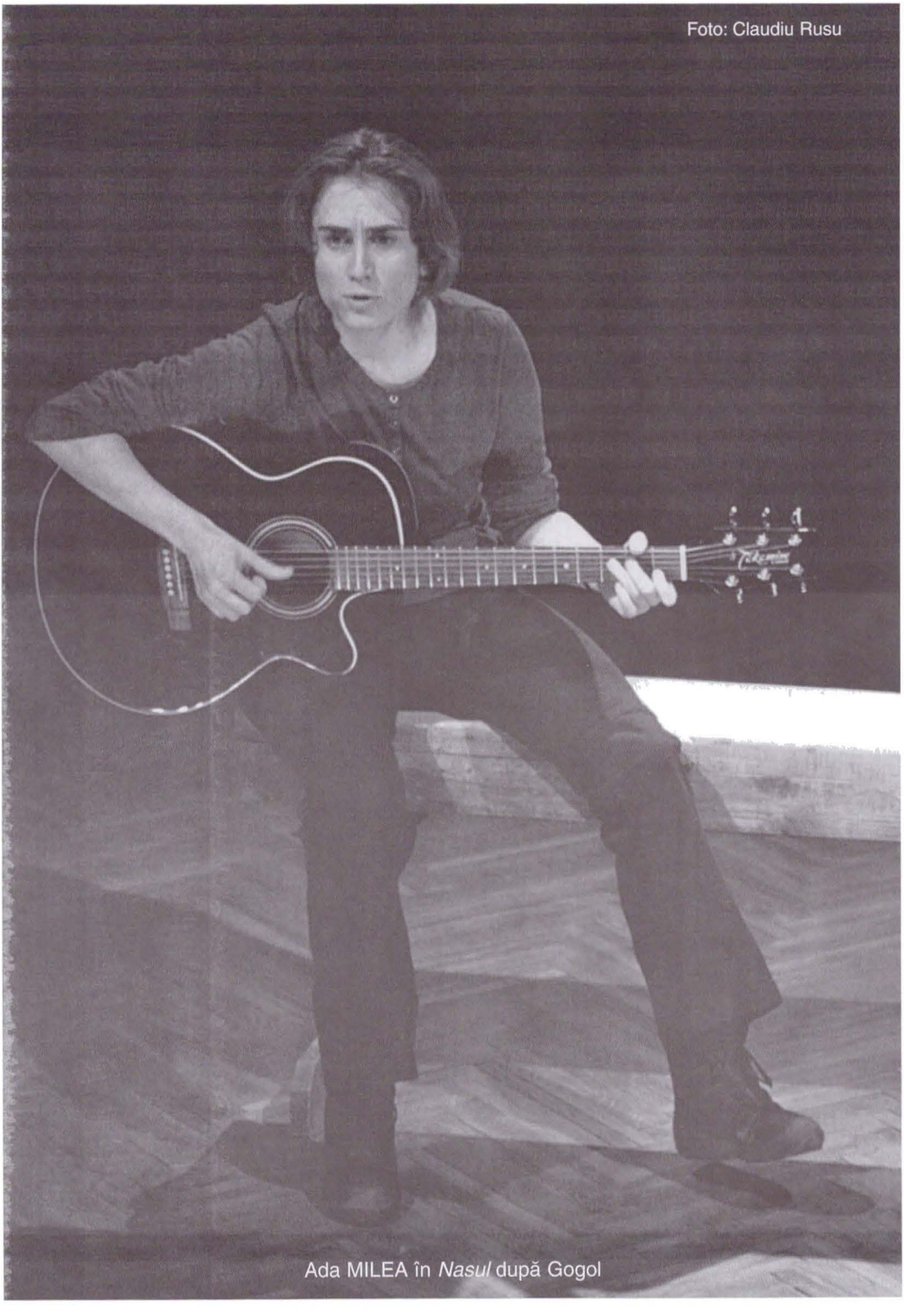


Foto: Claudiu Rusu

Ada MILEA în *Nasul* după Gogol

cu adâncă înțelegere a textului, regizorul reușind să sudeze și să inspire o echipă admirabilă de actori. Piesa lui Tom Stoppard este una dintre cele mai bune, din câte cunosc, ale teatrului contemporan. Istoria sistemelor politice din Estul și din Vestul Europei, între 1968 și 1993, este ingenios pusă în scenă, prin interacțiunile dintre două grupuri de personaje, unul la Cambridge, altul la Praga. Iluziile, minciunile, eroismele și tranzacțiile se succed, dar și coexistă, uneori chiar în prezentul aceluiași individ. Atmosfera culturală a anilor în care muzica pop a jucat rolul de emblemă culturală este excelent reconstituită. Deși prezentat ca spectacol-lectură, finisarea este aproape completă. Actorii se depășesc pe sine (uluitoare, Miriam Cuibus!), ceea ce arată, din nou, forța mobilizatoare și inspiratoare a lui Andrei Șerban. *Don Juan în Soho,* deși semnată de talentatul Patrick Marber, autorul excelentului *Closer,* este o rescriere stângace, actualizată precar, a piesei lui Molière. Andrei Șerban găsește soluții scenice ingenioase, păstrează unn ritm alert, actorii sunt foarte buni, iar cei doi tineri, în care autorului i-a plăcut să-l dedubleze pe valet, cunoscuți din *Purificare*, sunt fermecători. Degeaba. Din păcate, continuu să cred că este ca și imposibil să faci un spectacol bun dintr-o piesă proastă. *Capra...* prezentată de Teatrul ACT din București, nu este o piesă proastă, dimpotrivă, e bine scrisă, cu suspense, dezvoltare abilă și replici savuroase, bine înlănțuite. Se simte mâna de maestru a lui Edward Albee. Subiectul este, însă, atât de stupid, încât spectacolul cade în comic involuntar. Chiar în această interpretare actoricească admirabilă, cum să iei în serios relația amoroasă dintre un arhitect de succes și o capră, oricât de tandră și docilă ar fi aceasta? Tot timpul reprezentației n-am făcut decât să rememorez simpatice anecdote cu zoofili. Finalul, în care soția își ucide rivala, trimite la zicala cu „capra vecinului". Teatrul de Comedie a prezentat versiunea sa a *Revizorului* lui Gogol, cu care colectivul se mândrește. Deși interpretarea lui George Mihăiță este ieșită din comun (parcă ar fi Kutuzov, relaxându-se la București, în 1806) ea nu poate să scoată spectacolul din derizoriu și vulgaritate. În schimb, *Nasul*, tot după Gogol, regizat de Alexandru Dabija la Sibiu, pe muzica Adei Milea, este o bijuterie de teatru cabaret, de văzut și revăzut.

Ciclul de spectacole-lectură cu texte contemporane, a fost supervizat de Sebastian Vlad Popa, care a monitorizat, după fiecare spectacol, o dezbatere la care au participat și doi critici: unul literar și unul de teatru. Bineînțeles, după discursurile celor dinainte pregătiți, au urmat intervențiile din auditoriu. În felul acesta, discuțiile au avut miez și anvergură. Rare au fost situațiile stânjenitoare, în care niciunul dintre cei doi critici nu rezona cu textul supus analizei, caz în care moderatorul se vedea obligat să-și asume rolul de „avocat al diavolului". Interpretarea textelor a sugerat mai mult lectura decât spectacolul-lectură, reamintindu-ne de cât suflet punea altădată regretatul Virgil Flonda în pregătirea acestor evenimente.

Dansuri și procesiuni

În edițiile trecute, spectacolele de dans și cele de stradă erau doar complemente agreabile ale ofertei principale, din săli. De data aceasta, ele au constituit un punct central de atracție. Pavilionul construit pentru Gala UNITER a constituit un spațiu propice pentru spectacolele de teatru-dans, iar orașul însuși a fost un decor magnific pentru spectacolele de stradă, sofisticate și somptuoase. Nu am reușit să înțeleg demersul lui Marie Chouinard, considerată o nouă Pina Bausch. Coregrafia minimalistă, mișcările sacadate, repetările plicticoase mi-au făcut nesuferită chiar muzica lui Chopin. În schimb, spectacolul trupei *Vertigo* din Israel

a fost cu adevărat unul de teatru-dans, nu unul pur coregrafic, el punând într-o lumină insolită relațiile de cuplu. Coregrafii rafinate, mai puțin legate de teatru, au oferit *Ballet Actuel* din Franța, într-o vestimentație albă, ce stiliza corsetul, și *Polish Dance Theatre* care, alături de muzica lui Bach, a propus și sonorități mai rar auzite. Pe scena din Piața Mare a evoluat spectaculos *Sheketak* din Israel, cu o percuție și mișcare demente, în descendența demersului trupei *Stomp*.

Compania *Carabosse* a prezentat o iluminație magnifică, făcând din Sibiu un oraș din basmele cu zâne. Trupa *Oposito* a uluit printr-un spectacol inspirat din luptele de tauri. Instalațiile cinetice care au pătruns în Piața Mare aminteau de cele mai reușite sculpturi ale lui Tinguely, iar acțiunea spectaculoasă a mașinăriilor suspendate, care-și aruncau umbrele pe zidul Bisericii Catolice, oferea o consolare celor care nu au apucat să vadă marele spectacol *Orlando Furioso* al lui Luca Ronconi, de la sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut. Într-un fel, a fost mai spectaculos decât la Carnavalul din Rio, deoarece acolo procesiunile trec pe stradă, iar spectatorii le admiră de pe margine și de la ferestre. Aici, în Piața Mare, spectacolul se desfășura printre spectatori, echipa auxiliară reușind să manevreze perfect masele de oameni, astfel încât totul să se desfășoare firesc și spontan, dar fără momente haotice.

Ar fi nedrept să nu menționăm și frumoasele expoziții pe care am apucat să le vedem între două reprezentații. Sebastian Vlad Popa a fost curatorul unei expoziții de carte veche de teatru din colecția Brukenthal. Roswitha Hecke a prezentat o interesantă colecție de fotografii ale lui Peter Zadek, făcute într-un interval cât o viață de om, ele dovedind că regizorul a fost, la orice vârstă, un rebel.

După tot ceea ce ni s-a oferit de către echipa sibiană condusă de Constantin Chiriac, sub sloganul *Next*, nu putem decât să ne întrebăm, cu un frison de nerăbdare, ce ni se pregătește în viitor. *What next?*

Ion PARHON

Din culisele unui festival fără frontiere

Ziariștii mai dezbat și acum problema fundamentală a Festivalului sibian : 68, 69 ori 70 de țări? Oricum, frontierele Festivalului, de la debutul de-acum 14 ani, s-au lărgit până la... dispariție. Căci dincolo de europeni, de africani, de americani, am asistat și la o adevărată „invazie" japoneză. Ea s-a făcut simțită pe scenă, prin numeroase spectacole excelente, ca acel *Unchiul Vanea*, de o stranie modernitate, sau prin discursul coregrafic din *Finks*, dar și printr-o prezență devenită familiară pe străzi și sub „ciupercile" bistrourilor de pe bulevardul Bălcescu, ori prin amabilele informații oferite de „voluntari" ai acestui Festival, sosiți, ca și unii critici și jurnaliști, din Țara Soarelui Răsare. „Invazia" a fost încununată printr-un cocteil onorat chiar de domnul Kanji Tsuhima, ambasadorul Japoniei la București, unde ospitalitatea domniei-sale, dovedită într-o surprinzător de bună limbă română, dar și prin bucatele seducătoare, desigur tot japoneze, alături de vinurile românești, a reușit să sfideze ploaia torențială ce s-a abătut asupra Clubului de noapte al Festivalului. Dispariția barierelor lingvistice și culturale s-a făcut simțită, însă, aproape în fiecare

Scenă din *Un tramvai numit Popescu* după Cristian Popescu

zi de festival, chiar înlăuntrul aceluiaşi spectacol, aşa cum s-a întâmplat la reprezentaţia cu valoare de dialog între India şi Spania, mai precis dintre dansul indian şi flamenco spaniol, sau la acel spectacol „de stradă" şi „de instalaţii" oferit de nemţii de la „Antagon" împreună cu artişti sibieni.

Frontierele au căzut şi în ceea ce priveşte genurile artistice, căci interferenţele dintre teatru, muzică, dans (secţiunea cea mai bine reprezentată), artele plastice, vizibile pe tot parcursul Festivalului, şi-au demonstrat vitalitatea chiar şi în sânul aceleiaşi reprezentaţii, aşa cum s-a întâmplat la *Viaţa cu un idiot* de Victor Erofeev, în regia lui Andryi Zholdak, unde teatrul a fost permanent însoţit de „film", de prim-planuri şi stop-cadre năucitoare, care l-au intrigat chiar şi pe Octavian Saiu, moderatorul conferinţei de presă în care autorul şi regizorul ne-au oferit un veritabil spectacol intelectual, adeseori, paralel cu întrebările ziariştilor, la rândul lor paralele cu spectacolul.

Căderea glorioasă a frontierelor a marcat şi spaţiile de joc, fapt dovedit de foarte numeroasele spectacole de stradă, culminând cu *Instalaţiile focului*, oferit de „Cie Carabosse", din Franţa, când întreg Sibiul se înfăţişa precum Roma incendiată de Nero (nu a fost singurul spectacol în care Constantin Chiriac a „riscat" să-şi adjudece celebra „performanţă" !), de emoţionantul spectacol *Un tramvai numit Popescu*, conceput de Gavriil Pinte, cu o admirabilă trupă de actori sibieni, desfăşurat între Sibiu şi Răşinari (chiar de ziua de naştere a poetului prematur plecat dintre noi), pe o ploaie torenţială, de superbul concert coral „made" Voicu Enăchescu, găzduit de Catedrala ortodoxă în ziua hramului Sfintei Treimi, de spectacolul americanilor de la Vortex Theatre Company, urcat la ceas de noapte la cetatea Cisnădioara, de tradiţionalele sărbători artistice pentru cei mici, iniţiate

de „Abracadabra" lui Marian Râlea, în parcul „Sub arini", de peregrinările prin parcuri, piețe și bistrouri ale trupei italiene „Faber Teater", despre care unele voci spun că nici n-au mai plecat de la Sibiu, așteptând aici ediția viitoare ! Iar pentru că vorbim de varietatea surprinzătoare a spațiilor de joc, să dăm Cezarului ce este al... lui Mihai Măniuțiu (sau invers) și să amintim de cele trei spectacole sibiene de mare tensiune intelectuală și emoțională – *Trilogia evreiască*, cu semnificații ce depășesc frontierele titlului, găzduite de trei încăperi și scenografii distincte la Hala Simerom, acolo unde, timp de 14 ore, sub o ploaie ce adeseori a făcut imposibile filmările, o echipă „eroică" (după spusele regizorului) a Televiziunii Române a reușit să înregistreze cele trei reprezentații spre a putea fi văzute de telespectatorii din toată țara !

Iubitorii Thaliei din țară și din străinătate au apreciat „consistența demonstrației de virtuozitate a teatrului românesc, așa cum afirma un excelent slujitor al acestei arte, actorul și regizorul american Bev Appleton, ca și profesorul englez Noel Witts, cel prezent de zece ani la festivalul sibian. Mult așteptatul Andrei Șerban, prezent în festival cu patru spectacole incitante, viu comentate, și două conferințe nu mai puțin provocatoare, în care a elogiat progresul tinerilor cineaști români, în dezacord cu stagnarea din teatru, și Mihai Măniuțiu, cu acea *Trilogie evreiască*, și Alexandru Dabija, cu producțiile lui excelente de la Teatrul ACT (*Creatorul de teatru* și *Capra sau cine e Silvia*) sau cu histrionicul discurs teatral-muzical după *Nasul*, de Gogol, cu mereu surprinzătoarea Ada Milea în prim-plan , alături de Bogdan Burlăcianu, și *Șefele* lui Sorin Militaru, de la același Teatru ACT, și *Visul unei nopți de vară*, montat de Victor Ioan Frunză la Brăila, sau *Revizorul* de la „Comedie" și spectacolele sibiene semnate de Radu Alexandru Nica, ori uluitoarea „convietuire cu un idiot" imaginată de Andryi Zholdak după o lungă... convietuire „culturală și erotică", în locuința sa de la Berlin, cu romanul lui Erofeev, toate acestea au construit o imagine diversă și performantă a teatrului neaoș, cred superioară, în această ediție, replicilor teatrale de peste hotarele românești.

Dincolo de emoțiile, aplauzele zgomotoase ori sudalmele rostite în gând de unii și de alții, Festivalul a fost spațiul magic al prieteniilor născute, confirmate ori desfăcute, spațiul fără frontiere între vârste și bucurii, în care distinsa actriță Valeria Seciu devora pe stradă o înghețată uriașă, puțin înainte de miezul nopții, cu o poftă ce numai copilăria o mai poate egala, domnul George Banu uita de conferințe, de interviurile televizate, ba chiar și de spectacolul hamletian în două părți, de la Sala Thalia, cu exerciții „impuse" și „liber alese", de dragul micilor bine prăjiți la grătarul din „Clubul Festivalului", iar Constantin Chiriac, directorul Festivalului, cel omniprezent și efervescent, flancat de Cristi Stanca permanent, cu excepția clipelor când erau actori, hohotea și el homeric, atunci când Mircea Dinescu „elogia" securiștii, de pe urma cărora a primit opt pui, la una dintre celebrele cozi de pe vremea lui „nea Nicu", deoarece vânzătorii i-au numărat și pe cei care-l păzeau, ca pe membri ai familiei... Tot aici, în Festival, doamna profesor Monica Vlaicu mi-a vorbit cu un religios respect și o emoție contagioasă despre istoria teatrului sibian, începută pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când instituția dispunea de loji din lemn de trandafir, o cortină ca o superbă tapiserie, ce poate fi văzută și astăzi, dar și de o revistă săptămânală de teatru! Regizorul româno-american Andrei Șerban se bucura și domnia-sa, ca un copil, de aprecierile celor prezenți la adresa spectacolelor sale, temperându-și supărarea până la un dram de mâhnire, atunci când se referea la „glacialitatea publicului bucureștean elitist", de la reprezentația cu *Purificare*, programată în Festivalul Primăriei Capitalei, în

Torro – spectacol stradal al Companiei Oposito din Franța

comparație cu entuziastul public sibian. Până și pe cel nu de mult considerat prieten atât de bun, din fruntea UNITER-ului, de care astăzi se simte atât de departe, regizorul l-a evocat acum fără a-l mai numi, lăsându-i această plăcere lui George Mihăiță, care pare să transforme admirația pentru UNITER într-o teribilă fixație !

Culisele nu cunosc nici ele bariere între haz și necaz, ori între bucurie și durere. Când o colegă de breaslă mi-a mărturisit că s-a îngrozit plătind 7 lei noi pe o ciorbă de burtă (ceea ce nu era prea mult din diurna festivalului, să recu-noaștem), n-am reușit să o consolez decât atunci când i-am povestit că numai cu o seară înainte, la „Mozart" (primul bistro de pe bulevard, de lângă parcul „Astra"), o chelneriță cu chip angelic (pe mine fetele astea cu chip angelic m-au dat gata în viață) mi-a adus o sticlă de vin roșu (altă preferință cu chip angelo-demonic), un Pinot Gris de cinci ani vechimne, la prețul de 125 lei. I-am întins pe loc o hârtie de 10 și una de 5 lei, dar ea mi-a surâs și mai galeș, spunându-mi că e vorba de 1.250.000 lei socotiți în lei vechi! Bucurie „de culise" cred că se poate numi și un prânz de sărbătoare în casa familiei Nica, la care au consimțit și moderatorul Festivalului, împreună cu mentorul său „falstaffian", un reputat și jovial profesor din Noua Zeelandă, domnul J.Ackerley... Printre nebucuriile Festivalului, mă trimite gândul, însă, la zgomotoasa ieșire „din scenă" a unei distinse colege de breaslă, la spectacolul lui Radu Afrim cu *Inimi cicatrizate*, în care atmosfera de spital probabil că i-a dăunat în așa hal, încât a căzut de la înălțimea unde ne aflam și noi, spectatorii, alături de actori, trebuind să plece degrabă la București ! Cred că, despre culisele unui asemenea maraton artistic, despre o asemenea „viață cu un festival", se poate scrie chiar și o carte. Poate chiar în colecția deja celebră de tomuri dedicate teatrului, inițiată de Florica Ichim,

din nou prezentă și domnia-sa la Sibiu, în miezul dezbaterilor „fără frontiere" afective de la „Spectacolele-lectură", cele legate în memoria mea de inconfundabilul Virgil Flonda. Mă grăbesc să închei, spre a nu concura spectacolele prea lungi, amintind însă și de faptul că „eroii" adevărați ai acestui festival, care „au tras la rame" zi și noapte, alături de Constantin Chiriac, în memorabila croazieră „NEXT-2007", așa cum sunt Luminița Bârsan, Aura Gaidarji, Florin Țicu, Miki Lațcu, Dana Motrună, Teodora Stanca, Dana Pârvulescu, Petruța Popescu, Violeta Bitire și alții, nu prea au fost răsfățați de mass-media. Și este păcat ! Munca lor din „culise", la care, de la primele ore ale dimineții, participă și unii artiști, în frunte cu Cristi Stanca, Gelu Potzolli, Radu Nica, Mariana Presecan, Codruța Vasiu și alții, nu poate fi despărțită de tot ce a însemnat succesul acestui festival și de contribuția lui determinantă pentru ca Sibiul să devină Capitală culturală europeană. În această muncă a *staff*-ului sibian, acum, la a14-a ediție, am descoperit o mare risipă de efort. Dar și o pilduitoare discreție. Din păcate, ne grăbim să o ignorăm atunci când o neașteptată modificare de program nu ne parvine în timp util ori când, de această dată nu din vina organizatorilor, la o conferință de presă vin prea puțini oameni în sală. Discreția celor din *staff*-ul festivalului sibian aparține în egală măsură culiselor și spectacolului. Reprezintă ea însăși, cu adevărat, un spectacol ! Este mărturia unui spectacol pe care l-am perceput acum, la a 14-a ediție, și în *speach*-urile scurte, dar de bun simț, ale primarului Klaus Johannis, din Piața Mare, în aparițiile domniei-sale, tot de maximă discreție, în sala Teatrului Național „Radu Stanca", apoi la Simerom, între cele trei reprezentații, spre a se convinge că lucrurile decurg potrivit așteptărilor, ba chiar și la Catedrala ortodoxă, de Rusalii, undeva, aproape „pierdut" în convoiul acelora care îl însoțeau pe președintele Băsescu. Un primar deloc grăbit de a prinde un loc „în față", așa cum ne-au obișnuit aleșii neamului.

Cam atât despre doar câteva dintre personajele, întâmplările și semnificațiile unui „film" al culiselor Festivalului în stare crudă. Fără montaj și fără cenzură. Numai așa, cum se prezintă el, în „sinergia faptelor"...

Mihai LUNGEANU

Am SCRIS despre ce s-a VORBIT, după ce am ASCULTAT ce s-a CITIT!

***Povestea spectacolelor-lectură sibiene,* 2007**

Unul dintre multele secrete ale atracției pe care o exercită **Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu** asupra participanților de pe toate meridianele stă în cuvântul-cheie care însoțește fiecare ediție. Anul acesta, omniprezentul NEXT a indus dinamismul și ordinea în cantitate, confirmarea și ineditul în calitate, secvențialitatea programului și surpriza perspectivei. O inspirată noțiune, un ideal punct de pornire în nenumăratele discuții multilingve țesute pe canavaua Festivalului

de către cei îndemnați mereu să participe la cât mai multe *acțiuni*, organizate de diferitele *națiuni*, împărțite în veșnic paralelele *secțiuni.*

Una dintre aceste secțiuni, numită **Spectacole-lectură**, oferă celor ascultători, de 12 ani încoace, producții autohtone și texte (tr)aduse din lumea largă, inedite sau nu, dar propuse de fiecare dată ca fiind simptomatice sau emblematice pentru evoluția dramaturgiei contemporane. Redacția **Teatrului Național Radiofonic** a acceptat, acum 10 ani, ideea subsemnatului de a produce o emisiune de informație teatrală, dedicată numai acestei ramuri de manifestare teatrală, și astfel Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu beneficiază astăzi de o mini-audio-bibliotecă în care sunt arhivate atât fragmente din lecturile produse, cât și parte din discuțiile iscate. Intitulată *Thaliafest*, emisiunea poate oferi oricând și oricui *imagini sonore* devenite mărturii, dovezi și probe ale importanței pe care secțiunea festivalului sibian a căpătat-o pe parcursul edițiilor (pe)trecute.

Anul acesta, directorul FITS, actorul Constantin Chiriac, a fost obligat să scrie o prefață îndoliată: „*Dedic anul acesta «Antologia de texte dramatice», lectura lor în secțiunea «Spectacole-lectură» și imprimarea lor în secțiunea «Spectacole de teatru radiofonic», actorului, profesorului, omului de teatru și prietenului Virgil Flonda. Mi-ar fi plăcut să-i fac un «laudatio» pentru munca lui exemplară, dar acum, din păcate, nu pot decât să-i aduc un omagiu*". Cele patru producții radiofonice dedicate ediției 2006 au marcat și ele nedreptatea unui destin care, poate pedepsindu-i pe cei rămași, i-a oferit colegului nostru VIRGIL FLONDA un rol definitiv într-o eternitate subiectivă și aplauze tăcute în memoria fiecăruia dintre noi.

Celor șapte texte propuse auditoriului anul acesta li s-a „intentat", după fiecare lectură, câte un mic *proces-verbal* în care subiectul era disecat, discutat și disputat prin încrucișarea unor opinii critice (literare și teatrale) animate atent și conduse dinamic de criticul-moderator Sebastian Vlad Popa. Să încercăm refacerea itinerarului:.

24 mai – prima zi. Sala de lectură a Bibliotecii Astra (clădirea veche) găzduiește lectura unui proiect ambițios al teatrului sibian: THE SPEED OF LIGHT – „*o încercare de dramatizare a **Luceafărului** eminescian*" (l-am citat pe același Constantin Chiriac, director de teatru și de festival), construită în urma cercetărilor făcute asupra poemului românesc de către foarte tânăra autoare americană Rebecca Nesvet, cercetări care au fost împletite, uneori încă neîndemânatic, într-un scenariu stiințifico-fantastic foarte contemporan, rod al „citirii" multor filme de gen. Cei patru actori (Gabriela Neagu, Cătălin Neghină, Dana Taloș și Cristina Ragos) au urmat trasee de citire diferite, oferindu-ne doar *viteza*, nu și *lumina* unei propuneri dramaturgice.

25 mai. Al doilea început: lectura primului text inclus oficial în secțiunea de care ne ocupăm. Titlul integral: ROMÂNIA 21 – o comedie contemporană cu cântec(e), text scris de Peca Ștefan, cu muzica scrisă de Peca Ștefan (cu o singură excepție în 19 titluri), cu versuri scrise de Peca Ștefan, și cu unul dintre personajele secundare numit. . . Peca Ștefan. „*O piesă despre România scrisă de mine, Peca. Vă mulțumesc. Vă mulțumesc foarte mult*" – spune personajul Peca în prologul piesei scrise de Peca. Cei aproape 20 de spectatori-auditori i-au ascultat cu atenție pe actorii sibieni Pali Vecsei, Bogdan Sărățean, Geraldina Basarab, Florin Coșuleț, Horia Nicoară, Cristina Stoleriu, Dan Glasu și Gelu Potzolli, apreciind în discuțiile ulterioare capacitatea lor de a umaniza propunerile dramaturgului. Despre acest text (citit și la *Green Hours*, invitat și la Heidelberg, premiat în Irlanda și inclus într-o

antologie în limba maghiară) au dialogat, cu argumente literare sau teatrale, cei doi invitați ai moderatorului, Iulia Popovici și Dan C. Mihăilescu. Au fost subliniate „valoarea de export" a „dramaturgiei consumabile" (cu „idei clișeistice") practicate de autor, circulația europeană a „numelui" său, precum și aprecierile „vii și spontane" ale spectatorilor bucureșteni. Reacțiile con-vorbitorilor (Florin Coșuleț, Ion Cazaban, Octavian Saiu, Doina Modola, Anca Rotescu) au dovedit importanța *subiectului* dar și carențele *obiectului*, descoperind sub comportamentele incriminate mentalități încă tributare unui sistem care a (se)dus o lume întreagă. A fost acceptată necesitatea depășirii momentului de impas ideologic și estetic, chiar pe calea „consumării" producțiilor sale.

26 mai. Ziua a 3-a a propus auditoriului (cvasiconstant pe parcursul lecturilor) un alt cuplu de critici – Cristina Rusiescki și Costi Rogozanu – care împreună cu mereu atentul moderator Sebastian Vlad Popa au „dezbătut" lectura *integrală* a textului MERDE, scris de Yoshvani Medina și tradus de Eugenia Anca Rotescu (mai puțin titlul!). Soluția citirii celor șase personaje de către numai trei intrepreți (Mihai Coman, Adrian Neacșu și Cristina Ragos) a înmulțit dificultățile de receptare a relațiilor dintre replici, chiar dacă didascaliile citite de Cristina Flutur luminau, din când în când, timpii și spațiile de desfășurare. Autorul (precaut?! , ironic?! , umil?!) mulțumește la debutul textului său „*lui Anton Cehov și celorlalți scriitori care și-au adus involuntar contribuția la scrierea acestei piese*". Printre replicile abundând de repetiții, dezvoltări și conexiuni ale cuvântului-titlu, ascultătorii au putut descoperi și semințe posibil roditoare de poezie și teatralitate („A*NSELME: Să nu iubești e singurul fel de a iubi. NICOLAS VALLS: Să iubești e singurul fel de a iubi. Am învățat asta alături de tine.* ") Textul, încheiat de autor în 2006, la Avignon, cuprinde multe observații juste asupra noilor ierarhii ale priorităților individuale („ *Trei lucruri sunt cele mai importante în viață: banii, puterea și iubirea. Primele două nu se pot dispensa unul de altul: mereu se vor urî cu cordialitate. Pentru că se știu condamnate să trăiască împreună. Mereu o să fie geloase pe libertatea iubirii. De aceea, bogații sunt paranoici, iar îndrăgostiții liberi*"), asupra periculozității complicităților politice acceptate cu arogant pragmatism („ *Shakespeare e foarte bun la citit, dar e cumplit la trăit* ") și asupra cinicei ipocrizii, devenită lege de comunicare („*mulți dintre cei care sunt aproape de Biserică, sunt departe de Dumnezeu*"). În dialog cu opiniile lui Sebastian Vlad Popa („ *un text comunist, o parodie invertit sexuală a politicului* " relevând „ *perpetuarea incestuos criminală a dinastiei, a clanului* "), vorbitorii au amendat precaritatea psihologiilor aflate în spatele personajelor, mult prea rapida alternanță dintre dialogurile seci și replicile gen monolog explicativ, propunerea de teatralitate lipsită de finalitate, ceea ce a creat premisele unei bune întrebări, rostită clar de criticul Doina Modola: „*Cui ar fi recomandabil acest text?!* ". Cei ce vor avea timpul necesar pentru a se apleca asupra lui, în forma în care a fost tipărit în ***Antologia pieselor prezentate în Secțiunea „spectacole-lectură"*** (oferită întotdeauna gratuit celor interesați) vor putea formula propriul răspuns.

27 mai. A patra zi a oferit actorilor sibieni (Dan Glasu, Adrian Neacșu, Diana Fufezan, Pali Vecsei și Bogdan Sărățean – didascaliile) partiturile unui text – citit parțial – datorat dramaturgului francez Olivier Apert, intitulat ÎNTRU VIAȚĂ ÎNTRU NOAPTE (COBORÂREA LUI ORFEU LA DRACULEA) și tradus de Anca Mănuțiu. În ton cu grafierea titlului, citățm și indicația autorului: „*în șapte nopți, patru seri, o dimineață*". Moderatorul a propus cu această ocazie un dialog competent și instructiv între opiniile critice „semnate" de Florica Ichim și de Ion Bogdan Lefter.

„Spectacolul" lecturii şi-a găsit o continuare inspirată în „duelul" sclipitor deşi paşnic, virulent deşi politicos, acid deşi tandru dintre cei doi distinşi critici, principala observaţie fiind contrastul puternic dintre patriarhalitatea aparentă a subiectului şi caracterul „hard" al limbajului, dintre actualitatea problematicii şi patetismul ineficient al relaţiilor, dintre tonul romantic şi postmodernitatea structurii dramatice. O retorică a efectelor care dispersează atenţia, bruiază logica şi anulează compasiunea. Lectura parcă prea „angajată" a actorilor a făcut şi mai pregnante (s)căderile textului, apreciat de criticul Adrian Mihalache ca „o fragilă schelărie, ineficientă în sensul construcţiei dramatice", iar de Doina Modola ca „un text elegant şi revelator prin reeditarea mitului". Povestea Principelui / Voievod / Dictator Draculea, care o ţine ostatică pe înduplecabila Euridice, care primeşte vizita şantajist-recuperatoare a lui Orfeu, ca reprezentant al T. P. I. -ului (Tribunalul Penal Internaţional), şi care îşi desfăşoară activităţile nocturne într-un buncăr „cu televizoare şi radiouri" dar şi cu „ o tapiserie imensă, reprezentându-l pe Vlad Ţepeş ospătându-se înconjurat de oameni traşi în ţeapă" poate deveni pretext de spectacol (sau nu) doar pentru cine se va încumeta la lectura textului din ***Antologie***.

28 mai. Ziua a cincea – din nou un text românesc, semnat de Dumitru Radu Popescu: CIMITIRUL DE TRENURI. O listă de personaje care poate deveni oricând, ea însăşi, un spectacol al imaginaţiei (stau alături Moise şi Ibrahim, Eva şi Naftanailă, Mastroianni şi Julietta Masina) a oferit echipei de actori ai Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu (prin dialogul nebunesc de vioi între aluziile politice, subtilităţile poetice, cinismele şi expresiile pipărate) posibilitatea unui exerciţiu ludic complex, *lectura* unui text dovedindu-şi, încă odată, specificităţile şi diferenţele (obligatoriu de respectat) faţă de *intrepretarea* unui rol pe scenă. Pare potrivit momentul pentru a saluta şi perseverenţa cu care publicaţia editată de FITS, *Aplauze*, a urmărit şi redat zilnic sensul şi conţinutul evenimentelor secţiunii noastre. Astfel, despre piesa lui D. R. Popescu putem citi, sub semnătură tinerei Oana Sivu: „ *Premisa textului este deja formulată printr-o primă declaraţie*: *«n-a mai rămas decât teatrul... care mai poate da un sens... care mai poate resacraliza Natura şi Omul»... Locul în care se petrece acţiunea este un cimitir de trenuri... simbolul poate sugera deopotrivă un «cimitir al civilizaţiei tehnice», sau o «expresie a perisabilităţii tuturor marilor eforturi ale omenirii» (Mircea Tomuş), dar poate fi şi locul în care... visele şi idealurile sunt cele care se stivuiesc alături de trenuri*". O tentantă invitaţie la o lectură personală. Şi un gest de reverenţă faţă de un dramaturg care nu-şi trădează nici stilul, nici talentul. Poate sta dovadă şi o versiune radiofonică a textului, realizată deja de Studioul de Radio Cluj, avându-l ca regizor pe actorul Dorel Vişan.

29 mai. A şasea zi din maratonul spectacolelor-lectură, ne-a prezentat textul MARIAJ, de David Lescot. Tradus de Anca Rotescu şi citit de actorii Cristina Flutur şi Cătălin Neghină (didascaliile revenindu-i Ioanei Blaga Frunzescu, sub îndrumarea actriţei Mariana Presecan), textul propune o clară structură cinematografică, alcătuită din aşteptări (i)mobilate cu tăceri, din gesturi mărunte cu rezonanţă majoră, alternate cu monoloage epice, cu amintiri sau destăinuiri, şi asta atunci când dialogul, în loc să fie instrumentul comunicării între *personaje*, nu face altceva decât să ne comunice *nouă* ceea ce ele aşteaptă să se întâmple (fie chiar şi de la obiectele înconjurătoare: *„Da, poţi să ajungi roşu de furie şi să acţionezi violent, să faci o impresionantă demonstraţie de forţe... să martirizezi obiecte îndărătnice, să te răzbuni pe ustensile fără apărare... să pulverizezi*

mobilierul impertinent, să dezlănțui furtuna asupra lucrurilor"). O discuție serioasă și bogată în argumentație au pornit criticii Mihaela Michailov și Ionuț Tomuș, secondați pe parcurs de Iulia Popovici, Oltița Cîntec, Cristian Buricea-Mlinarcic și Doina Modola, sub arbitrajul alert și deseori incitant al lui Sebastain Vlad Popa (care a dialogat și cu un grup de studenți sibieni ai Facultății de Litere și Arte, Secția Teatru – teatrologie și management cultural, realizatori ai cotidianului festivalului).

31 mai. Penultima zi de lecturi, când am ascultat cu toții (iar echipa Teatrului Național Radiofonic a și înregistrat, ca în fiecare dimineață) textul STĂTEAM ACASĂ ȘI AȘTEPTAM SĂ VINĂ PLOAIA de Jean-Luc Lagarce. Un autor despre care Iulia Popovici scria: *„Jean-Luc Lagarce... anul acesta ar fi împlinit cincizeci de ani, a murit la treizeci și opt, de «boala secolului», SIDA. Cel mai montat autor în Franța după Shakespeare și Molière, Lagarce e comemorat în 2007 în țara sa natală și în toate Institutele Franceze din lume."* Este de înțeles dorința echipei de actrițe (Dana Taloș, Mariana Presecan, Diana Văcaru Lazăr, Laura Ilea și Cristina Ragos) de a ridica rostirea textului la deplina sa semnificație. Ceea ce s-a și reușit, așa cum a subliniat criticul Adrian Mihalache, aflat în dialog cu traducătoarea textului, Eugenia Anca Rotescu. Și așa cum cei prezenți au sesizat, dialogurile celor cinci femei – aflate într-o mereu interșanjabilă stare de aștepta re-vinovăție-revoltă-speranță – au creat ambiguitatea, poezia, misterul și delicatețea necesară pentru a desface ghemul de relații, situații și motivații aflate în spatele cuvintelor scrise. Opiniile celor care au comentat lectura s-au constituit într-un bun punct de pornire pentru o cercetare mai amplă a dramaturgiei lui Jean-Luc Lagarce. Chiar și pe calea vizionării spectacolului realizat de Radu Afrim la Teatrul Odeon, cu piesa *E doar sfârșitul lumii.*

1 iunie. Încheierea seriei de spectacole-lectură a prilejuit un titlu oarecum adecvat Zilei Copilului: GIRLS AND DOLLS (FETIȚE ȘI PĂPUȘI) de Lisa McGee. Un text tradus de Violeta Popa și citit de Dana Taloș, Geraldina Basarab, Cristina Ragos, Gelu Potzolli, și studentele anului IV actorie, Maria Anușcă, Alina Irom și Arina Ioana Trif, cu toții îndrumați de neobositul actor Dan Glasu. Titlul însă induce în eroare, căci povestea celor două fetițe criminale (?!) la zece ani este amplasată undeva între tragic și grotesc, între introspecție și analiză, între amintiri și interpretări, între justificări și obsesii obscure. *„Piesa a fost scrisă pentru patru actrițe"* notează autoarea, lăsând ca restul de zece roluri să fie împărțite aleatoriu *„între membrii trupei"*. Sebastian Vlad Popa a propus pentru ultima rundă de discuții un dialog între criticul de teatru Andreea Dumitru și lectorul universitar Rodica Grigore, mizând probabil pe o mai bună receptare și înțelegere între spiritele feminine. Existența unei metaforice *căsuțe din copac* (deși loc foarte concret al aruncării copilului care nu-și mai sfârșea plânsul diabolic) acordă textului o poezie ciudată, un soi de ceață luminoasă prin care se pot întrevedea circumstanțele atenuante ale motivațiilor gestului rememorat acum, după douăzeci de ani, cu dorința ispășirii și speranța izbăvirii.

Aceste scurte notații despre cele întâmplate pe parcursul Secțiunii ***Spectacole-lectură*** din cadrul ediției a XIV a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu se vor adăugate opiniei generale care sublinia importanța fenomenului, alura artistică distinctă și elevată, profesionalismul dezbaterilor și pertinența opiniilor, meritând poate o mai complexă atenție din parte organizatorilor, în ideea păstrării prin tipăritură a jocului de idei ce a secondat jocul vorbelor citite. Toate, spre bucuria ochiului ascuns în urechea fiecăruia.

Alina MANG

Gheorgheni

Din „tabăra" minoritarilor

Cu aproape treizeci de ani în urmă, mai precis în 1978, la Sfântu Gheorghe, avea loc prima ediție a unui festival, la care participau, în mod exclusiv, spectacole ale teatrelor minorităților noastre naționale. Cu abia prima pagină scrisă, „istoria" **„Colocviului Teatrelor Minorităților Naționale din România"** părea că s-a oprit. Însă, după o pauză mai lungă de zece ani, în 1990 și 1992 se organizează, tot la Sfântu Gheorghe, următoarele două ediții. Un nou început, alte așteptări și speranțe care s-au înăbușit, sufocate fiind de lipsa banilor necesari continuării acestui proiect în perioada imediat următoare. Peste Colocviul Teatrelor Minorităților au mai trecut aproape alți zece ani. Până în 2001, când, ca urmare a propunerii Departamentului de Relații Interetnice a Guvernului României, adresată tuturor teatrelor minorităților naționale din țară de a reorganiza festivalul, Teatrul Figura Studio din Gheorgheni și-a asumat provocarea de a continua acest proiect. Astfel, după patru ediții (2001, 2003, 2005 și 2007), se poate spune că de acum orașul Gheorgheni și Teatrul Figura și-au adjudecat singurul festival din țară, unde se „întâlnesc" producțiile teatrelor minorităților. O misiune grea de altfel pentru un oraș mic, cu un buget pe măsură, și un teatru aflat încă în formare, dar cu ambiții mari. Un teatru care a prins aici, în „bazinul Gheorgheni", cum le place localnicilor să spună, un cheag sănătos printre oameni interesați de artă și de frumos în general, care umplu sălile de spectacol, susțin și încurajează inițiativele culturale ale urbei. Nu sunt vorbe aruncate la întâmplare. Am fost la Gheorgheni în mai, timp de nouă zile cât a ținut Colocviul, și am văzut seară de seară cozi la casa de bilete, îmbulzeală la intrarea în sală, interes din partea spectatorilor pentru concerte, simpozioane, discuții. Ceea ce, da, mi s-a părut mare lucru. Am înțeles apoi de ce se întâmplă toate acestea, discutând cu directorul Béres László: prin programul său și prin acțiunile culturale pe care le coordonează, Teatrul Figura încearcă măcar să educe gustul publicului din Gheorgheni. Și se pare că reușește, din moment ce am auzit spectatori obișnuiți cum își împărtășeau opinii cu adevărat „critice" pe marginea spectacolelor vizionate.

Plecat din Gheorgheni să urmeze la București Facultatea de Regie Teatru, Béres László s-a întors „acasă" și este din 2005 directorul Teatrului Figura și directorul acestei ediții a Colocviului Teatrelor Minorităților Naționale. L-am întrebat ce înseamnă Teatrul Figura.

„O familie", mi-a răspuns. „Noi nu am putea funcționa altfel decât ca o familie mare. Colaborarea între toți cei care lucrează la Figura este foarte importantă. Pentru noi este ceva obișnuit ca actorii să care decorurile și să îi ajute pe mașiniști la montat, nu avem sufleur, nici recuziter, actorii știu textul de la primele repetiții și nu încurcă niciodată locul obiectelor în scenă. Așa am pornit, ca o familie... Bocsárdi László a adunat câțiva tineri, care au primit, după absolvirea altor facultăți, repartiție la Gheorgheni și au început să facă teatru. În 1990 a fost înființat oficial Teatrul Figura, dar, patru ani mai târziu, Bocsárdi László împreună cu câțiva actori au plecat la Sfântu Gheorghe, la Teatrul „Tamási Áron", lăsând un loc gol la Figura. Rămasă fără actori, instituția a început să atragă tineri interesați de teatru, care au format din nou o trupă, au urmat apoi facultatea de teatru, dar s-au întors la Gheorgheni. Se și spunea că

Maia MORGENSTERN și Tudor-Aaron ISTODOR
în *Tangou final* de Mario Diament

Figura funcționa ca o școală pregătitoare pentru Facultatea de Teatru! Acum avem în total 26 de angajați, cu 12 locuri disponibile pentru actori, din care sunt ocupate doar 8." Urmând firul discuției, am aflat mai multe. „Teatrul Figura s-a dorit a fi de la înființare un teatru experimental. Ceea ce ne obligă să continuăm căutarea de noi expresii și limbaje teatrale. Avem în repertoriu spectacole de teatru-dans, dintre care unul este un eseu vizual realizat de Vava Ștefănescu. Stagiunea următoare îl așteptăm pe Florin Fieroiu, apoi eu și cu András Lóránt vom lucra în cheia teatrului-dans *Casa Bernardei Alba* de Federico García Lorca. Stagiunea aceasta avem deja în lucru două piese contemporane: *Sandros* de Thuróczy Katalin, în regia lui Sorin Militaru, și *Laptele negru* de Vasili Sigarev, montat de Barabás Árpád. Pot spune că Teatrul Figura are trei direcții repertoriale clare: spectacole experimentale, spectacole pentru marele public, în regim de abonament, și spectacole pentru copii. În fiecare stagiune scoatem câte două spectacole pentru marele public, cu piese clasice sau scrise de autori cunoscuți, care să atragă publicul, dar încercăm să le ridicăm la un anumit nivel artistic care să ne onoreze.

Considerăm că Festivalul Teatrelor Minorităților se adresează mai mult publicului larg, de aceea am simțit nevoia unui alt festival care să slujească direcția experimentală pe care și-o propune teatrul nostru și acest festival este **„Dance. Mouvement.Theatre"**, ce a avut prima ediție în 2006. Am făcut o încercare și cred că vom continua pentru că am jucat cu săli arhipline."

Este foarte adevărat că anul acesta, Colocviului Teatrelor Minorităților Naționale a fost unul ofertant, conceput să răspundă așteptărilor publicului, astfel încât orice potențial spectator să fie atras măcar de unul dintre evenimentele cuprinse în program. În fiecare zi s-au jucat cel puțin două spectacole, au avut loc colocvii, lansări

Scenă din *Jocul de-a vulpea* de Ben Jonson

de carte, spectacole-lectură, concerte. Deşi organizat de un teatru mic, într-un oraş mic, cu un buget mic, Festivalul nu a arătat deloc „minoritar", ci dimpotrivă. Judecând după afluenţa publicului şi discuţiile care au avut loc în fiecare dimineaţă între profesionişti, pot spune că este unul important şi aşteptat de toţi cei care fac teatru în limbile minorităţilor naţionale. Toate cele 12 teatre ale minorităţilor au fost prezente: Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti, care a şi deschis Festivalul cu *Tangou final* de Mario Diament, în regia lui Moshe Yassur, Teatrul German de Stat din Timişoara, Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, Secţia Germană şi cele 9 teatre ce joacă în limba maghiară din Oradea, Târgu Mureş, Cluj-Napoca, Timişoara, Satu Mare, Sfântu Gheorghe, Miercurea Ciuc, Odorheiu Secuiesc şi Gheorgheni. Fiecare teatru dintre acestea şi-a ales din repertoriu un spectacol care să-l reprezinte în cadrul Festivalului. Fără a exista un selecţioner sau o temă anume, condiţia participării în concurs a fost noutatea montării propuse. Aceste spectacole pot spune că au constituit „secţiunea oficială" a colocviului, pentru că au mai existat în program, în regim „off", producţii studenţeşti, ale claselor de Actorie ale facultăţilor de teatru în limbile minorităţilor maghiare (din Cluj şi Târgu Mureş) şi germane (din Timişoara). Directorul Festivalului a avut intenţia să creeze un fel de bursă de spectacole pentru studenţii anilor terminali ai facultăţilor de teatru, invitându-i să rămână la Gheorgheni pe durata întregului Festival, aceştia având astfel şansa de a vedea toate spectacolele, de a întâlni artişti şi directori de teatre şi de a participa la *workshop*-urile susţinute de Florin Fieroiu şi David Esrig.

Spectacolele „secţiunii oficiale" nu au oferit surprize, membrilor juriului (printre care m-am aflat şi eu) nefiindu-le greu să decidă laureaţii. Mai toate construcţiile scenice prezentate aveau acelaşi discurs şi aceeaşi forţă interioară bazată în mod

Hatházi ANDRÁS în *Pentru un Da sau pentru un NU* de Nathalie Sarraute

special pe interpretările actoricești, ce-i drept, de bună calitate. Din punctul de vedere al spectacolelor, Festivalul a fost monoton, lipsit de strălucire sau de diversitatea formelor de exprimare artistică. Au spart monotonia spectacolul gazdelor: ***Jocul de-a vulpea*** de Ben Jonson, care a obținut Premiul pentru cea mai bună regie (Béres László), prin spontaneitatea cu care a introdus în spectacol resursele vii ale *commedia dell'arte*, sau ***În aburi*** de Nell Dunn (regia: Meleg Vilmos, Teatrul de Stat din Oradea, Compania Szigligeti) – Premiul special al juriului pentru concepția originală a spațiului de joc. De departe cel mai bun spectacol a fost ***Yvona, principesa Burgundiei*** de Witold Gombrowicz, în regia lui Alexandru Colpacci, al Teatrului Național din Târgu Mureș, Compania Tompa Miklós. Un spectacol ce s-a distins prin inventivitatea construcției sale, vii și pline de culoare, care reușea să îmbrace metafora textului în „carne și oase". Interpreta Yvonnei, **Nagy Dorottya**, a câștigat Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină. Spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, *Pentru un Da sau pentru un Nu* de Nathalie Sarraute, semnat de Patrick Lemauff, i-a adus lui **Hatházi András** un bine meritat Premiu pentru cea mai bună interpretare masculină. Un alt Premiu special i-a revenit actriței **László Kata** de la Teatrul „Tomcsa Sándor" din Odorheiu Secuiesc, pentru interpretarea rolului Mariska din *Soldați, soldați* de Zalán Tibor (regia: Pinczés István).

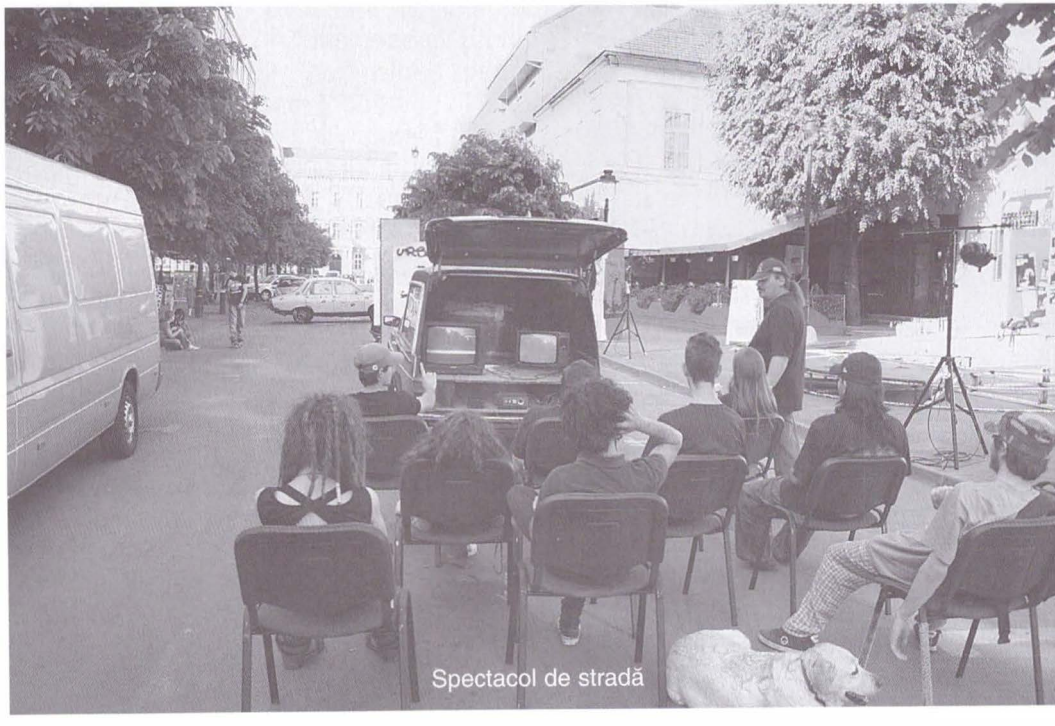
Talentul artiștilor a fost răsplătit de premii și aplauze, eforturile organizatorilor de sălile arhipline. După cele nouă zile de festival, petrecute parcă într-o „tabără" a minoritarilor, pot să afirm că ceea ce și-a dorit directorul Béres László de la această ediție a colocviului s-a împlinit: „Am încercat să avem un program serios din punct de vedere profesional, pe de o parte, iar pe de alta, să amplificăm spiritul colocviului." Așa a fost!

Antoaneta IORDACHE Satu Mare

Pe harta fără bariere a unui festival...

1. *Dorința de a nu rămâne* în afara traseului teatral normal (cel pe care se mișcă idei demne de atenție) a condus Teatrul de Nord din Satu Mare la organizarea unei destul de ambițioase întâlniri între arte și genuri artistice – **Festivalul Cultural Internațional „Fără bariere"** – ale căror oferte publicul e încă obișnuit să le primească secționat, sub arcade referențiale. E posibil ca aspectul „*multi-arte*" al manifestării să nu fi marcat proiectul inițial, ci să se fi accentuat pe parcursul stabilirii agendei manifestării (pur și simplu) multiculturale avute în vedere de organizatori. Dar e un fapt că, aici, de pildă *filmul, grafia urbană, cartea, muzica, fotografia, baletul* (în expresiile lor mai degrabă sustrase rigorilor instituționalizării, producții „de autor", „de atelier", sau „experimentale") au „ținut pasul" cu producțiile de scenă, și-au impus propriul eveniment, pot foarte bine figura pe mai departe *exact lângă* teatru în următoarele desfășurări, *promovate mai îndrăzneț*, pe fondul preocupării de a „demonta" niște bariere, în cazul nostru, ale formulei unui tip consacrat de festival teatral (unde alte arte decât cea scenică au, în principiu, un rol secundar, în colorarea ambianței).

(Experiența de succes sibiană se aplică și ea pe un areal „decongestionat" de tradiționale demarcații între arte și genuri; în lume, ca și la noi, ideea de a-i ieși publicului în întâmpinare transformă festivalurile de teatru, muzicale în sărbători



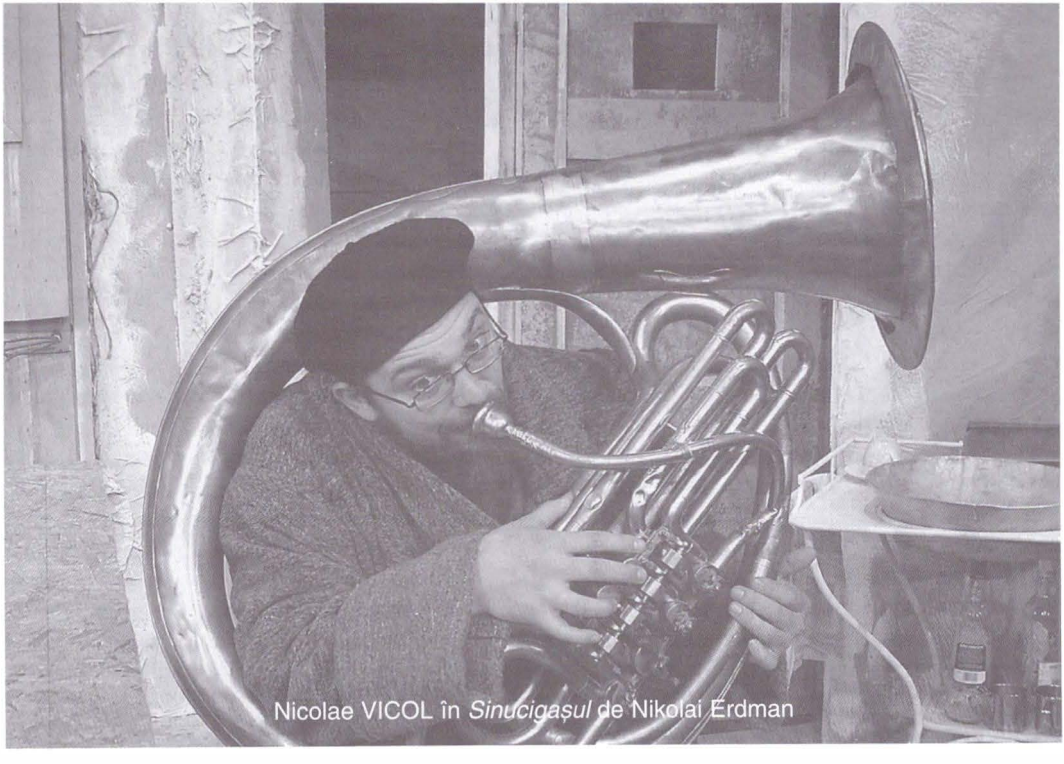
Spectacol de stradă

comunitare. Abordările au, mai peste tot, câteva coordonate comune...). La Satu Mare, în această „*ediție-pilot*", extensia invocată a funcționat mai degrabă ca „balon de încercare", însă este de luat în seamă. Și, de fapt, ineditul acelor „alte arte" a reușit să învioreze „peisajul", să abată cât de cât de la rutina diurnă sătmăreanul nu foarte îndrăgostit de teatru, din câte am constatat. Multiculturalitatea (dincolo de faptul că e un „trend" azi) se potrivește zonei, orașului, încât era chiar de așteptat ca scena de limbă română să se deschidă înspre această dimensiune specifică locurilor. (Prezumtiva „barieră" – fie ea doar „lingvistică" – a acțiunii teatrale ar fi „lucrat" nu doar în contra titulaturii Festivalului, ci și contra realităților culturale, sociale, istorice, geografice.) Desigur, producțiile s-au derulat în „Sala mare"sau la „Studio", dar și (de câteva ori) în aer liber. Desigur, din țară, dar și de peste frontierele propriu-zise (din Ungaria, Ucraina, Austria, Slovacia, Polonia și de la York University Toronto) au sosit trupe, ori personalități – și nu o dată, contribuția invitaților „încadrați" în program la „alte manifestări" urma să suscite un interes subliniat (din păcate, și să caute explicația parcimoniei din sală). Desigur, mă refer la dialogul cu publicul (nu mai puțin cu propriile întrebări, de creație) ale unor cineaști de talia Terezei Barta, Laurențiu Damian (care sunt și maeștrii unor generații, ale căror producții au avut generozitatea să le prezinte, să le susțină în Festival – până la ore târzii, cu o asistență neîntemeiat rarefiată, față de consistența subiectelor lansate), la prezența compozitorului și artistului multimedia Mircea Florian (al cărui provocator proiect vizual, descris în linii mari, nu cred că trebuia *reportat* pentru zilele de după închiderea manifestării). Profitabile intelectual – înseriind teme de istorie culturală, problematici actuale în teatrul românesc și în învățământul superior de artă teatrală, lansări de volume noi, mărturii – și după-amiezele avându-i în centrul privirii pe criticul de teatru și editorul Florica Ichim, prestigioșii actori Mariana Mihuț și Ion

Scenă din *Familia Tót* de Örkeny István

Caramitru, actorul, profesorul și parlamentarul Mihai Mălaimare, publicistul, scriitorul (poet, prozator, dramaturg) Cornel Udrea. (Nu cu public cât te-ai fi așteptat de numeros, nici aceste momente.)

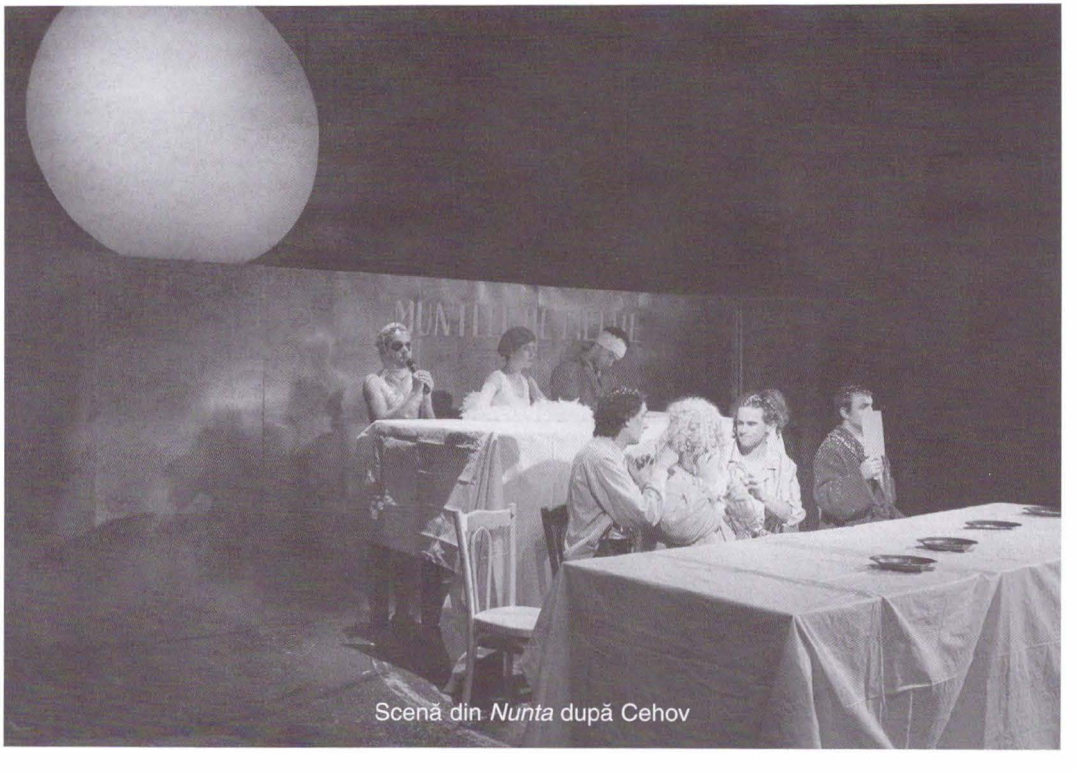
Teatrul de Nord Satu Mare nu se află la prima sa experiență organizatorică. La timpul lor: „Săptămâna teatrală sătmăreană", „Arta actorului contemporan în dialog cu publicul", „Gala spectacolelor de teatru pentru tineret", sau „Festivalul Teatru Imagine" au constituit, deopotrivă, întruniri profilate de o anume relevanță. Nu era cazul să se încerce o reeditare. Andrei Mihalache, directorul Teatrului de Nord Satu Mare, a considerat că instituția este suficient de puternică pentru a „pune la cale" un eveniment nou, cu tendința actualității și totodată de anvergură internațională. Demonstrația a reușit parțial, în sensul că, pe lângă serile cu sală plină, pe lângă folositoarele probe și sugestii despre ecuația cumva diferită și despre perspectivele în principiu încurajatoare ale formulei, pe lângă întreg corpul de note pozitive ce pot fi trecute în contul acțiunii acesteia teatral-culturale, Festivalul a evidențiat și părțile deocamdată neacoperite, capitolele încă nesigure din dosarul proiectului. În rezumat: întreprinderea nu beneficiază deocamdată de logistica necesară, de o echipă în stare să se manifeste concepțional limpede, ordonat, corect, în raport cu nevoile premiselor ideii (dar nici pe terenul atât de accidentat uneori al detaliilor plat-administrative) și asta s-a văzut, se vede cu ochiul liber, în mare – și în mic – la recentul festival sătmărean. *Personalizarea manifestării* nu va fi un proces lesnicios. Nu se mai poate azi concura „piața festivalurilor" (interne, regionale...) pe principiul „cursei de unul singur". Altfel spus: până și „one man show" a devenit o expresie aproximativ corectă, de multe ori neadevărată, dar „one man made festival" desemnează cert o viziune dintre cele utopice. La Satu Mare, cam așa se prezentau lucrurile:



Nicolae VICOL în *Sinucigașul* de Nikolai Erdman

cu Andrei Mihalache în postură de unic alergător *prin, peste, între* multitudinea de forme de relief importante şi *pe sub* inventarul de detalii sec-administrative (nici ele de ignorat) ale reuniunii...De ce, din ce cauză, tot domniei-sale îi revine, în cele din urmă, să răspundă. Oricum, a nu alcătui un grup dedicat, a nu clarifica rolul şi rostul compartimentelor logistice, a nu le „întări", nu va ajuta la impunerea festivalului, ci dimpotrivă. Nu părea „prea aproape" de evenimente acum nici Trupa „Harag György" – care-a urcat doar la început pe scena Festivalului, cu un spectacol, pentru restul calendarului manifestării plecând în turneu. N-am prea văzut prin cuprins reprezentanţi ai autorităţii locale, cu excepţia primarului, domnul Iuliu Ilyes.

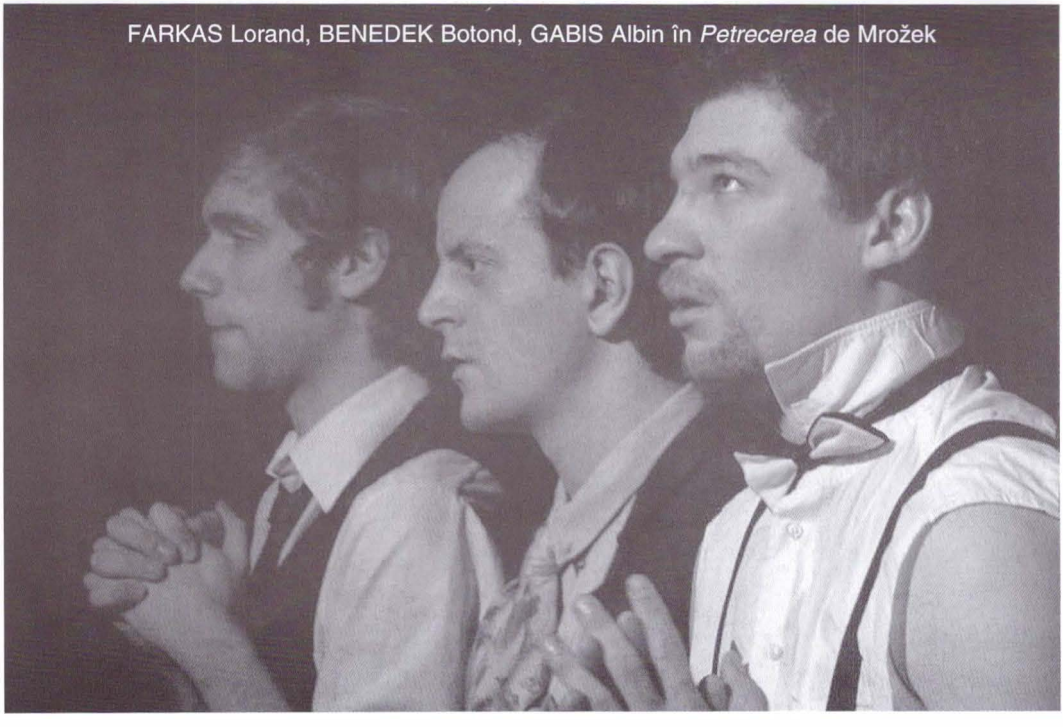
2. *Nefiind un festival competitiv,* s-ar putea spune că atmosfera era mai relaxată decât în alte locuri. Evident, formula festivalieră aleasă de Mihalache e dintre cele cu beneficiul de partea celor din stal, tradus în aplauze, cu prestaţii (intenţional-optime) în competiţie doar pentru un loc în memoria spectatorilor. Şi ce păcat că publicul din Satu Mare n-a găsit a fi fost mai interesantă împrejurarea de a avea câteva zile în imediată apropiere fel de fel de oferte teatrale – şi nu numai –, decât a adăsta prin cafenelele oricând la dispoziţie!... De o sală plină a fost vorba în câteva, puţine, prilejuri. De altfel, nici acele „alte manifestări", cum nici *Gardienii veseli* (ieşiţi cu aplomb în întâmpinarea localnicilor, pe un soare orbitor), dar nici măcar extraordinarele statui animate (*Fior d'amor în Bucuresci*) ale Teatrului Masca, nu i-au scos din case, din habitudini, decât pe un, *totuşi*, mic număr de sătmăreni. Poate modul de promovare ar trebui regândit, luat dinspre realităţi (în echipă; oare împreună cu intelectualitatea oraşului?...). La unul dintre spectacolele de stradă, într-un parc, nişte liceeni spun că nu mai fuseseră de 4–5 ani la teatru. Grupuri dintre cei interesaţi, preferă să urmărească performanţa dintr-un unghi nefavorabil, plantaţi



Scenă din *Nunta* după Cehov

pe aleile radiale. Undeva prin urbe, trecătorului îi e dificil să localizeze teatrul. La fiece moment din Festival, publicul intră în sală să-şi caute locul după ora „ridicării de cortină", anunţate. Şi ce nu e de înţeles, chiar oamenilor din Teatrul sătmărean li se părea tolerabil ca spectacolele să-şi bată gongul cu întârziere (fie şi de un sfert de oră), pe tiparul lui: „începe când poate" (asta neasigurând pe nimeni că nu se vor prelungi micile, dar supărătoarele, incidente de sală şi după ce, pe scenă, reflectoarele s-au aprins, iar actorii sunt deja „în replică"). E clar faptul că Teatrul de Nord se confruntă cu o problemă, căreia i s-au cam rătăcit „motivaţiile", la intersecţia unor mentalităţi şi condiţionări locale. Răsfoind dosarul de presă al Festivalului, constaţi, pe de o parte un efort gazetăresc ritmic, profitabil organizatorilor, pe de altă parte, un patinaj pe imprecizii aiuritoare (şi încă pe seama prezenţelor de vârf din program, spectacole şi personalităţi, deopotrivă). E o situaţie, un context doldora de ambiguităţi...A identifica, a descoperi „ factorul de control „ privind atitudinea publicului faţă de teatru ar putea fi una dintre primele teme de meditaţie pentru echipa instituţiei ce încearcă să provoace atenţia participativă a spectatorului din oraş, dar şi a celui de peste fruntariile localităţii.

3. *S-au bucurat de o sală plină-ochi,* dar şi de aplauze entuziaste prelungite, trei dintre spectacole, toate sosite din Bucureşti: *Vis*, one man show-ul atât de special şi de armonios al lui Dan Puric (Teatrul Naţional „I.L.Caragiale"), *Cafeneaua – şase declaraţii de dragoste lângă Fontana di Trevi* (Teatrul Masca), *Sorry*, de Aleksandr Ghelman (Teatrul „L.S. Bulandra"). Fineţea tipologiilor expuse prin puterea singulară a gestului lui Dan Puric, ori, cum ar fi spus un scriitor francez celebru: „acea corectitudine intimă, profundă, rezonabilă" prin intermediul căreia îşi supraveghează continuu personajele Mariana Mihuţ şi Ion Caramitru, vivacitatea debordantă a trupei lui Mihai Mălaimare şi, în plus, umorul, ironia (învăluite, sau



FARKAS Lorand, BENEDEK Botond, GABIS Albin în *Petrecerea* de Mrožek

explicite, însă decelabile în toate spectacolele bucureștene) au câștigat publicul sătmărean. Limbajul scenic esențialmente diferit al producțiilor (în cazul tuturor titlurilor de pe afiș, cum și al celor mai înainte menționate), n-a derutat, din câte ne-am dat seama, opțiunile, percepția sălilor...De fapt, e un privilegiu a vedea, într-un spectacol, o interpretare rotunjită cu vocație, sau o imagine (scenografic-regizorală) care, pe lângă efectul artistic, „re-negociază" contextul teatral al piesei. Bucuria spectatorului de teatru (fie el critic de profesie) e un element valabil, în „dicția ideilor" de cultură teatrală, îndată ce ipostaza nu ne obligă (nu ne constrânge) la ierarhizări. Mie, de exemplu, mi s-a fixat în memorie (dintre „fotogramele" noi cu care m-am confruntat la Satu Mare) secvența ce deschide a doua parte a spectacolului *Omul cu o singură aripă*, de Matei Vișniec (Teatrul Național Târgu Mureș), în regia lui Ovidiu Caița. Până la acel moment (iute vorbind), reușisem să remarc actorii (apropiat) buni din distribuție, nu și dimensiunea planului regizoral care, cred, îl situează (scenic, *in actu*) pe dramaturg (chiar cu această piesă mai puțin frecventată), într-o serie de prim-rang. Neîndoielnic, secvența te obligă „să te întorci" asupra desfășurării convențiilor spectaculare; iar acea lentilă (metaforică) benefică i se datorează și scenografei Klara Labancz. (Miza regizorală n-are același calibru în *Frankie e OK, Peggy e și ea bine...*, de Martin Cicvak, pus în scenă tot de A. Caița, la Teatrul de Nord Satu Mare; un spectacol clar, „imprimat" pe suprafața netedă a situațiilor – cum, pesemne, se și potrivește textului. O serie de accente sunt prea apăsate, în „descrierea mediului", parte dintre intepretări prea corecte, în raport cu sugestia textuală.) Teatrul „Ioan Slavici" Arad ne-a condus în strania meditație despre straturile temporale: *Vis.Toamna*, de Jon Fosse. O montare în care regia: Radu Afrim și scenografia: Onisim Colta articulează împreună, concordant stilistic, starea (registrele) și dimensiunile zonei dramatice, a cărei regulă

Scenă din *Omul cu o singură aripă* de Matei Vișniec

este concomitența „feliilor de timp". Modul în care rostește Ovidiu Ghiniță („în personaj"): „Noi am venit prea devreme!", coagulează brusc trama, într-un sens ce depășește „materialitatea" replicii. Montarea, de la un punct încolo, alunecă în tehnicism. Teatrul Imposibil din Cluj-Napoca, cu al său *Tot ce se dă,* de Ioan Peter, o comedie rapidă, cu patru interpreți dinamici (Emanuel Petran, Cătălin Herlo, Matei Rotaru, Ionuț Caras), cu un decor minimal și o regie (Chris Nedeea) în favoarea performanței actoricești, ar fi meritat, parcă, mai mult public (și tânăr) în sală. Nici textul, nici spectacolul nu se lasă ispitite de gravitatea mentalităților aflate sub pojghița replicilor, toată incredibila (dar plauzibila) odisee a „câtorva românași", de colo-colo prin lume, fiind restituită cu haz, nu o dată copios. *Arlecchino&Co* (miscellanea de personaje,situații, replici – *commedia dell'arte*), al Teatrului Municipal Baia Mare, în regia și scenografia lui Gelu Badea izbutește să parcurgă caudinele genului, ceea ce nu-i puțin, și înregistrează câteva scene într-adevăr spumoase; dar e și un aer de „scheci pe muzică" din loc în loc, iar câteva „treceri" (legături între momente) par nevoite. Susținut, comic, travestiul lui Sebastian Bădărău. Reținși, secvențial, prestațiile actorilor: Gabriela Del Pupo, Ciprian Scurtea, Sorin Miron. Am reținut, de asemenea, coerența interpretării lui Trill Zsolt, în rolul său de întindere din *Familia Tót,* de Orkeny István (Teatrul Național „Illyes Gyula", din Beregovo, Ucraina), o montare meritorie, din păcate supraîncărcată regizoral, dar unde se observă larga paletă de posibilități a trupei (și în care, într-un rol secundar, se impune un fel de „om-orchestră": Attila Kristan). O impresie rezistentă la trecerea zilelor (de după festival) păstrez legat de debutul în regie al lui Eugen Făt (cu *Nunta,* după Cehov, Teatrul de Nord Satu Mare și Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca). Montarea, evident imperfectă, insuficient decantată (și care, pe parcurs, obosind, adună semnale de scenă repetitive, iar în cele din urmă chiar apelul la textul cehovian devine ceva mai dificil de justificat), conține porțiuni amănunțit precizate, unde se dezvăluie un regizor promițător, cu un interesant ambitus cultural (aș risca să spun: cu instinct al vizualului), capabil să țină în ritm, în echilibru o trupă, în pofida eterogenității stilistice (a limbajului, metodicii, distribuției). Scenografia lui Cristian Gătina servește intențiile actului artistic. Sunt momente când valențele regizorale transcend între arlechini, iar montarea e vie, semnificativă. O actriță sensibil aplicată, figurare limpede și dincolo de nedorite complicații conceptuale, e Stella Vencz. Disco-fantezia *O stație* a Teatrului de Comedie București (regia: Carmen Lidia Vidu), pe un text (luat ca pretext) al lui Peca Ștefan, e o încercare de apel la pantomimă și tehnici-media, simpatică, deconectantă, cât timp nu lasă să se observe diferența de nivel între Irina Duță și partenerul ei (ca și între proiect și posibilitățile de a le grafia). Din Austria (Teatrul Asou, Graz) ni s-a adus un spectacol (*Al treizeci și treilea an*, de Robert Riedl, cu Gernot Rieger; regia: Uschi Litschauer) de asemenea contând pe tehnologie video, dar elaborat sub presiunea textului, încât aici discursul scenic avansează pe același palier cu proiecția, pentru a pune în evidență fețele schimbătoare ale realității de care se lovește eroul piesei. Mi s-a părut că pot fi sesizate, înseriate compatibilitățile direcției de scenă cu piesa. *Janika* de Csath Geza le-a prilejuit actorilor Trupei „Harag György" a Teatrului de Nord din Satu Mare o restituire repertorială (o tragicomedie despre un „menage en trois", jucată pe la 1900, apoi uitată), dar și compoziții solide (Lorincz Agnes, Pertics Jeno, Mehes Kati, cum și Zita László și Csiki Orsolza) într-o regie consacrată restituirii dramei domestice, punctate de caricatural (Berczes Laszlo) și o scenografie funcțională (Bodor Judit). Teatrul Dramatic „Ion D.Sârbu" din Petroșani a încheiat manifestarea, cu un spectacol

(*Sinucigașul*, de Nikolai Erdman, în regia lui Andrei Mihalache; decorul și costumele: Alexandru Radu) ce își deschide cortina ofertant. Și, care, de altfel, la intervale (ca și pentru final) construiește, din elemente pregnant realiste, tablouri uriașe de epocă stalinistă, desigur cu pastă acidă. Modulul scenografic inițial – ca și „garderoba" personajelor (cât și obiectele din „spațiul locativ") – alcătuiesc împreună o tragicomică imagine despre existență. Și interpretativ, montarea promite la început o împlinire scenică, pe o ecuație între comic debordant și ironie amară. Poțiekalnikov, nevasta și soacra lui, dar și „vizitatoarea vecinului" sunt, actoricește, portretizări hazoase, diferențiat închegate (ce-și și mențin, în genere, în reprezentație, linia caracteristică). Însă, de la un moment încolo, scena aglutinează stările zgomotoase ale restului distribuției (și chiar construcția din lemn, care „stătea"până atunci „în ramă" foarte potrivit cu intențiile montării, parcursă cu exces de agitație, contribuie la suplimentarea factorilor perturbatori, sporind inconfortul auditiv al celui din sală). Se inclarifică lucrurile: un perete de sonorități obositoare, un du-te-vino necontrolat (ca și derapaje în vulgar) acționează prea împotriva sensurilor scenice. În context, actorul dotat pentru rol ce este Nicolae Vicol pare mereu mai singur (la modul propriu) în mijlocul confuziei produse de acel uruit imposibil de lume; singurul care comunică – și constant, și artistic, și mlădios – tezele regizorale.

Am lăsat intenționat mai la urma „notelor de participare" producțiile „de școală". Universitatea Babeș–Bolyai din Cluj-Napoca a înscris în Festival două producții cu distribuția asigurată doar/ori și de studenți; două momente ce, inevitabil, ne-au programat a rememora întrebările despre calitatea, răspunderile, prioritățile învățământului de profil, semnale interogative ce se îndesesc, în ultima vreme, la reuniunile de breaslă, și care n-au ocolit nici împrejurarea de la Satu Mare. *Petrecerea* de Slavomir Mrožek (jucată într-o plantație oarecare, de clasă, dar concentrat, cu nerv și atent la mijloacele interpretative, la linia de expresie) dă câștig de cauză propozițiilor afirmative despre școlile noastre superioare de teatru. Trei studenți la absolvență se achită, acolo, de paradigma dramaturgică, nu „lesnicioasă", nici pe o scenă „bogată"...Iar Farkaș Lorand „ne spune", în prelungirea rolului său îndeplinit, că, spre teatre se îndreaptă un actor format și talentat!...În schimb, *Îngerul electric*, de Radu Macrinici (spectacol în care s-a implicat și Naționalul, nu doar Universitatea, din Cluj-Napoca) n-are cum să nu dea „apă la moară" multor, legitime, nedumeriri (focalizate pe tema pantei descendente a învățământului superior de teatru). Practic, în pofida tăieturilor operate în text, plăsmuirea cu pretenția „fizionomiei sinuciderii" nu reușește măcar să pară dramaturgie. E un decalc oarecare, pe o tendință ce-și trăiește azi „perfectul-compus" în literatura pentru scenă europeană (iar Macrinici imită, nu doar „în coadă de cometă", ci și neinspirat, o rețetă, fără a izbuti să stabilească gramajul ingredientelor)....Falsitatea se transmite interpretării, direct. Actorii – poate, altminteri dotați – leagă la infinit coarda seacă a unei agitații univoce de punctele cardinale ale spațiului scenic. Tinerii actori fac, în montare, tot ce pot ei ca să problematizeze, pedalând, printr-o logoree lipsită de noimă, spre final. (Oare, nimeni nu a avut timp să le povestească pe înțeles foarte încrezătorilor componenți ai distribuției cum arată un adevărat plonjon în libertatea scenică totală; nimeni nu a încercat să le sugereze că s-ar putea ca, în goana lor după *piese texty*, să nimerească în capcana unui *fake*?!...) Dintre toate cele ce vor mai fi fost programate, n-aș vrea să uit să notez momentul de *happening*-acțiune stradal, al studenților de la Universitatea de Artă și Design din Cluj, coordonați de profesorul Dorel Găină. Mi-ar fi plăcut ca această secvență de artă vizuală să fi primit un mai larg „culoar" de interferență cu Festivalul (cum am întâlnit, cum se practică, pe diverse meridiane).

Antoaneta IORDACHE

Târgoviște

La început...*

Pe temperaturile astea care sar pretimpuriu limita suportabilului, nu e înțelept să te lași amăgit de ideea că edițiile festivaliere-pilot și-ar fi pierdut, la noi, iscusința de a ieși în lume „în costum de hârtie"... Încât, în trena evenimentelor lansate, în spatele cortinei lor, se întrevăd aproape aceleași capitole în plină construcție. Se interpun, minus câteva nuanțe, aproape aceleași fronturi justificative: bugetul scăzut, lipsa de susținere din partea decidenților locali (pesemne, nu și a celor trecuți pe afișe), un secretariat literar existent (în scriptele teatrului), dar nefuncțional, voluntariatul pe care se contează în organizare etc. Elemente obiective, aspecte subiective, în amestec, nedecelabile, de la o zi încolo. Însă, ceea ce începe cu adevărat să mă mire – ca privitor al tentativelor inaugurale – este conținut în discursul despre oraș al vocilor răspunzătoare de inițiativa festivalieră. De la un moment inițial la altul, monologul teatrelor despre locul în care ele fac să se întâmple o primă ediție de festival aduce în imagine amărăciuni apăsătoare, iar prin lentila ca de fum a cuvintelor pronunțate orașele par zone în clivaj, în derivă și în pericolul de a se scufunda, somnolent, sub linia terenului – și acesta amorțit. Și încă atributele sceptice sunt de înțeles, fiindcă (nu-i așa?) ele sublimează tensiunea voinței de a reuși (printr-un instrument afin artelor) să-i apropii de teatru pe conlocuitorii ce, în mod nejustificat (îți zici), îl ocolesc, sau nu-l situează între preocupările lor presante, printre lucrurile fără de care nu se poate trăi. Dar ce sens poate avea superioritatea încruntată față de întrebările, observațiile, cerințele orășenilor veniți (de pe „nava-în-vrie" unde locuiesc) la conferința de presă, desigur ca să descoasă oferta inedită (pe care niște dificultăți momentan insurmontabile au privat-o oricum de posibilitatea de a-și comunica pe larg, documentat, mirabila intenție)?... Ei bine, dacă discursul despre orașele care dorm în praf nu e neapărat o viclenie, sau nu a devenit chiar un clișeu, și s-ar putea (*măsurat!*) motiva, postura de vitriolant „superman-trezitor" ce vizitează atitudinile câte unui nou organizator de festival nu cred să aibă efectul psihologic potrivit asupra virtualilor beneficiari. E prea evident faptul că, în principiu, festivalurile sunt instrumente sărbătorești de corectură pentru o relație prezumtiv atonică între teatru și publicul său; tot în principiu, elasticitatea dialogului între public și teatru ce se reface prin intermediul luminozității provocate de festival are șansa de a se prelungi dincolo de festinul concluziv al manifestării, astfel ca să schimbe scala de percepție, de ambele părți. Mă tem că în instituțiile noastre teatrale, în ultima vreme, câștigă teren teoria operei scenice suficiente sieși, care tratează sumar publicul, nu mai conspectează pe marginea absenței lui (nici a reactivităților) din sală... Și tot astfel și privitor la festivaluri. Dat fiind că nu mă simt deloc ispitită să particularizez acum, dar nici să sporesc frazarea constatativă, o să adaug încă un singur lucru, pe care chiar nu mă voi opri să-l spun: anume că mie încep să-mi placă avantajele machetei americane de pornire și de rulaj de festival (de orice gen), registrul de fețe deschise,energia unei echipe ce se consumă nu în a-și contempla dificultățile, ci pentru a le depăși în viteză, dar

* BABEL. Festivalul Artelor Spectacolului.Târgoviște, 13–17 iunie 2007.

mai ales ideea ordonatoare principală, după care organizatorii urmăresc, tind să unească în juru-le *o comunitate care există*, să contribuie la *formarea unui spirit al oraşului lor, care există*, nu trebuie recuperate din... deşert.

Un teatru adevărat nu se poate dezvolta decât în jurul unui festival, declară Mc. Ranin, directorul Teatrului „Tony Bulandra" din Târgovişte. Pe perioada directoratului său, într-un timp relativ scurt, teatrul s-a schimbat, e înnoit, sub orice unghi ai privi. Repertoriile au urcat la cota semnificativului. Trupa a câştigat capacitatea de a se adapta stilurilor diverse şi inconfundabile ale unor regizori importanţi. Din această perspectivă, **Babel F.A.S.T.** este tocmai următorul pas decisiv pe scara ascendentă pe care se află instituţia. Profitul scontat de Mc. Ranin duce lucrurile departe, înspre „conexiunea cu alte festivaluri", căci „în felul acesta, deschiderea capătă dimensiuni foarte mari". În plus, directorul vede în festivalul său, interconectat acţiunilor de pe alte meridiane, un vector al „exigenţei, în privinţa repertoriului, a modalităţii de a face spectacol". Deci, lansare cu pretenţii şi cu speranţe întinse pe spaţiul larg al teatralităţii şi cu impact în teatrul-gazdă, asupra reprezentaţiilor de fiecare zi.

Prima ediţie, subintitulată „Elemente" (în primele două zile şi jumătate la desfăşurarea cărora am asistat), a invitat oraşul să observe câteva modalităţi spectaculare (aici, probabil) mai puţin obişnuite, dar şi să se lase antrenat în roata de concerte (genuri „la zi", dar şi muzică bizantină, dar şi excepţionalele ansambluri de muzică populară: „Maria Tănase" şi „Grupul Iza"), în colorata roată a animaţiei stradale (Marian Râlea – cu neostenitele sale închipuiri pe picioroange şi cu fel-de-felul pirotehnic, cu îndemânările micilor lui simpatici circari; secvenţele cu măşti, statui vivante şi interacţiune cu trecătorul ale Companiei Sabrine Fay – Franţa şi Yain Napier – Anglia). Târgoviştenii au răspuns – şi nu prea – incitaţiei; curios mi s-a părut că lângă scena în aer liber a folclorului autentic s-au oprit foarte puţini. *„Parada Babel"*, însă (reunind, în alai, compoziţii extinse cu măşti, pirotehnie, duium de artificii, muzica unui absolut special grup scoţian, picioroange, o fanfară şi ce se mai putea alinia, de prin cuprins), a fost atracţia într-adevăr primită de oraş cum se cuvenea, însoţită de localnici cu aplauze de-a lungul unui întreg bulevard şi până la teatru.(S-ar zice că în Târgovişte, paradele sunt la ordinea zilei; undeva prin urbe, în drumul spre teatru, mă prind din urmă nişte puştani în alai, costumaţi în verde-lăcustă, care mă-ndeamnă să apăr pădurea...)

Montările de pe afişul perioadei propuneau spectatorului târgoviştean întâlnirea cu *abordări atente* (regizoral, actoriceşte) *la text*: *Tot ce se dă* de Ioan Peter, al Teatrului Imposibil Cluj-Napoca, dar şi, la extremă, întâlnirea cu *exerciţiul non-verbal*, cu simeza imageriei teatrale, într-un spectacol având semnificaţiile parcă prinse de capetele unui arc încărcat până la refuz cu electricitate: *O vară fierbinte pe Iza*, a lui Mihai Măniuţiu (coproducţie Teatrul Naţional „Lucian Blaga" Cluj şi Teatrul „Tony Bulandra"). Teatrul din Târgovişte a ridicat şi cortina unei premiere: *Brâncuşi-Sărutul*, *scenarizare de calitate*, un *pachet vizual* conceput, regizat de Horaţiu Mihaiu (şi lucrat limpede de interpreţi). Din Bulgaria, două producţii: întâi, *Don't shoot me!*, o *dramă documentară* (Compania Torna) în care 5 tineri actori încearcă să pună în ecuaţie fragmente de film-reportaj cu propriile trăiri,valori,nevoi de exprimare, antrenându-se într-un dans straniu, pe când în fundal proiecţia descrie o „Bulgarie reală", din afara timpului; apoi, *Offending the audience*, de Peter Handke (Teatrul Slug), unde regizorul (Veselin Dimov) le creează actorilor Alexander Predov şi Nevena Dencheva (prezenţi şi în distribuţia spectacolului cu tente antropologice) oportunitatea de a-şi demonstra ambitusul interpretativ modern.

În ambianța „Fiord Pub"-ului din Târgoviște, Compania Scottworks – pe texte scurte de Peter Cook (comic și scriitor englez), colate sub titlul *Interesting facts and other madness*, sub supravegherea regizorală a lui Scott Johnston, cu două personaje spiritual dezvăluite și puse în replică de actorii Ross Anderson și Ross Hornby, cu nu mai puțin amuzantele și spiritualele interludii muzicale între momente ale muzicienilor ce alcătuiesc John Sampson Band (adică, alături de John Sampson, Stewart Hanratty și Edward Hanratty) – ne-a restituit *râsul sănătos al comediei bune*, amuzamentul în proximitatea grafiilor acide fine și, fără să fi știut, ne-a obligat să ne aducem aminte înspre ce fel de umor aleargă lumea noastră, pe-aici... Au fost expoziții de artă plastică, a fost lansată noua carte de teatru – *Despre mască și iluzie* – a lui Mihai Măniuțiu (prezentată de Dan C.Mihăilescu), au fost continuu în hol frumoase fotografii de spectacol datorate Augustinei Iohan. A apărut un prim număr (și singurul) de revistă de festival, dintr-o serie, evident mai amplă, inițial proiectată. Manifestarea are nevoie de un director executiv, care să pună în coerență lucrurile, care să aibă capacitatea de *a le împacheta și apoi despacheta* în echipă. Curajul începuturilor și încercărilor e de notat, însă mai e nevoie și de alte (apropo!...) elemente. Parte din *staff*-ul festivalier știa – altă parte nu era nici prea ușor de găsit, darmite să știe – ce-i de făcut, când te afli pe post de organizator. Documentația, aproape inexistentă. Actorul Liviu Cheloiu îmi procură și mie ceva din cele de cuviință, chiar pentru acest articol. Programele modificate neanunțat, de pe-o zi pe alta. Dar, lucrurile sunt la început... Festivalul promite să se orienteze, să se calibreze . Ediția-pilot îi va ghida, fără îndoială, Teatrului „Tony Bulandra" viitoarele organizări... Târgoviștea este un loc despre care nu se poate susține că n-ar avea apetit inovator, câtă vreme în oraș s-au înființat, de la începutul acestui an, alte două instituții de cultură: o Filarmonică și un Teatru de păpuși.

Ion PARHON

Piatra Neamț

„YORICK", a 17-a ediție

Eliberat de erorile și... ororile unui timp în care devenise victima neoproletcultismului și a confuziilor generate de o ideologie aberantă, teatrul neprofesionist, cu harul și hazul lui autentic, ivit din talent și ingenuitate, amenință astăzi cu propria-i moarte, dar nu se predă! Acest adevăr își află chipul și în câteva confruntări, puține la număr dar edificatoare, așa cum sunt festivalurile de la Lugoj, devenit între timp internațional, și de la Piatra Neamț, ajuns acum la cea de-a 17-a ediție, grație sârgului și perseverenței Casei de cultură a sindicatelor de acolo, condusă de profesorul *Dumitru Luca*.

De această dată, **„Yorick"**, așa cum este cunoscut deja **Festivalul de teatru de la Piatra Neamț,** ne-a oferit și o surpriză cu consecințe, sperăm, fericite pentru arta spectacolului de aici și nu numai de aici. Concursul propriu-zis, reunind la start trupe din București, Iași, Reghin,Lugoj, Galați, Botoșani, Slatina, Tulcea, Medgidia și din... Alibunar Voivodina – Serbia (o trupă a comunității române din această localitate), a fost prefațat de *o premieră* cu piesa *Visul unei nopți de iarnă*, de Tudor Mușatescu, oferită de ... *primul „teatru particular" înființat la Piatra Neamț*

Dumitru LUCA și Vali PRICOPIE în *Visul unei nopți de iarnă* de Tudor Mușatescu

Radu COSTIN și Nicoleta MUNTEANU în *Visul unei nopți de iarnă* de Tudor Mușatescu

de actrița Draga Olteanu-Matei, care s-a și mutat în această urbe îndrăgită de domnia-sa „pentru peisajul din jur, pentru pitorescul și curățenia orașului și pentru oamenii lui, pentru căldura sprijinului generos și cordialitatea conferită preocupărilor de a înființa un tânăr nucleu teatral menit să poarte un atrăgător și benefic dialog cu iubitorii Thaliei, alături de prestigiosul Teatru al Tineretului, apreciata instituție unde au activat zeci și zeci de mari actori ai țării". Regizat chiar de doamna Draga Olteanu-Matei, cu o încredere însuflețitoare în puterea interpreților de a sluji „un teatru cât mai firesc, mai sincer și direct, fără artificii, ostentație sau compromisuri cu privire la bunul-gust", spectacolul a cucerit atenția și respectul unui public foarte numeros, care, adeseori, i-a aplaudat la scenă deschisă pe interpreți, din rândul cărora i-am remarcat, în ordine, pe Dumitru Luca, un joc economicos, eficient și plin de umor, în rolul „tatălui", pe tinerii Nicoleta Munteanu (*Maria Panait*, zisă *Doruleț*) și Radu Costin (*Alexandru Manea*), cu o exuberantă prezență scenică și nedisimulat farmec liric, pe *Solomon Ciprian*, în rolul nefericitului pretendent la mâna lui „Doruleț", o partitură cu un suculent filon comic, pe Viorel Ailincuței într-o plăcută compoziție în rolul „valetului", pe Letiția Aruxandrei și Pricopie Vali. A fost prima întâlnire cu publicul a *„Companiei de teatru Draga Olteanu Matei"*. După spusele aceleia care a înființat-o și o patronează, aceasta își propune „un repertoriu cu manifestă preferință pentru zona comediei de bună calitate, în special pentru piesa românească aparținând acestui gen atât de îndrăgit de public, dar nu de puține ori trădat prin producții de o regretabilă vulgaritate".

Din păcate, Festivalul „Yorick", pe scena căruia au urcat și unele spectacole modeste, aflate sub cota de așteptări legate de numele trupei și al regizorilor, dar și câteva reprezentații de certă valoare, n-a fost urmărit de prea mulți spectatori, lucru pus de unii pe seama „referendumului" sau al... timpului frumos, din acel weekend, parcă făcut pentru un drum la „iarbă verde". Sorții au decis ca cele trei premii (Marele Premiu nu s-a acordat) să revină spectacolului după piesa *Casa Bernardei Alba*, de Federico García Lorca, în interpretarea „Teatrului Ludic" al studenților ieșeni, în regia lui Aurel Luca (Premiul I), spectacolului cu *Acul cumetrei Gurton*, de William Stevenson, oferit de Casa de cultură din Reghin (Premiul II) și unui emoționant spectacol de teatru-poetic, inspirat de versurile lui Ion Minulescu, intitulat „Într-un bazar sentimental" și semnat de *Maria Voronca,* datorat Teatrului municipal „Traian Grozăvescu" din Lugoj (Premiul III), în timp ce reprezentația tinerelor din trupa *„Arlechino",* a colegiului „Mihai Eminescu" din București, cu *Efectul razelor Gama asupra anemonelor*, de Paul Zindel, în regia Gabrielei Morari, și comedia *Bani din cer*, de Ray Cooney", pusă în scenă de Alecu G. Croitoru, cu Trupa „Mladost" din Voivodina, au primit câte o mențiune din partea juriului alcătuit din oameni de teatru, critici și profesori, prezidat de actrița Draga Olteanu-Matei. Premiile de interpretare au revenit Mihaelei Șandru (*Adela*, în *Casa Bernardei Alba*) și Ralucăi Dinculescu (*Mama* în *Efectul razelor gama asupra anemonelor*) și celor doi protagoniști din spectacolul trupei de la Reghin – Enea Gherman și Mihai Luchian Pantea. Juriul a acordat și un premiu special pentru coregrafia foarte expresivă din spectacolul cu *Trandafirii roșii*, de Zaharia Bârsan, prezentat de „Drama club" de la Colegiul „Laurian" din Botoșani.

Nădăjduim că și festivalul și noua companie de teatru din Piatra Neamț vor avea o viață lungă și rodnică, pe măsura dorinței exprimate de inimosul lor staff, bucurându-se de tot mai mulți prieteni și de un public devotat, capabil chiar să sacrifice... un weekend la iarbă verde, de dragul luminilor rampei și al bucuriei celor de pe scenă de a oferi la rândul lor bucurie!

Constantin PARASCHIVESCU Ploiești

Magic Majestic 50

Teatrul de revistă „Majestic" din Ploiești și-a sărbătorit semicentenarul. În zilele de 8, 9, 10 iunie a.c., în cadrul celei de-a treia ediții a „Zilelor Ploieștiului". Care, cum nota un ziar local a doua zi cu titlul „Distracție în orașul lui Nenea Iancu", au debutat cu o paradă de costume și mașini de epocă, de la Gara de Sud până la Palatul Culturii, pe celebrul Bulevard al Castanilor. Și cum costumele erau purtate mai mult de elevi, meritată notată opinia unui licean: „Nu știu cum era pe vremuri, dar din scrierile lui Caragiale cred că viața de atunci era foarte distractivă și mult mai frumoasă"! Pe lângă concertele de muzică ușoară și populară din centrul orașului și din Parcul de la Bucov, focuri de artificii, mici și bere, la Teatrul „Toma Caragiu" s-au derulat, din după-amiaza primei zile, momentele înscrise în programul aniversar, numit cu îndreptățită mândrie: „Majestic, veșnic tânăr la... semicentenar". Pentru că, în perioada fastă a revistei în general, la Festivalul Național de Revistă organizat la Constanța în perioada 1992–2000, colectivul ploieștean a strălucit mereu și a fost distins cu numeroase premii: 5 pentru cel mai bun spectacol, 2 pentru regie și 4 pentru coregrafie – Marcela Țimiraș; 5 pentru decor – Ovidiu Pascal; 8 pentru costume – Theodora Dinulescu; 5 pentru muzică – Viorel Gavrilă și multe premii individuale.

În foaier ne întâmpină o expoziție foto-documentară cu chipurile celor ce au dat viață acestui gen îndrăgit de public la Ploiești, în frunte cu minunatul Toma Caragiu sub un mesaj tulburător: „Ce mult v-am iubit!" (1922–1977 – Doamne, doar 55 de ani!...). Apoi, într-un grupaj cu mențiunea „Cei ce ne-au dat nume", figurile celor dispăruți (Alexe Marcovici, actor și director, Nelu Danielescu, compozitor și dirijor, Sandu Anastasescu, autor de texte, îndrăgitul histrion Dumitru Furdui, neuitata Laura Stoica, regizorul și directorul Costin Premac și – cu o lacrimă în plus pentru colegul meu de facultate – Sebastian Nistor, secretar literar; ș.a.). În continuare, cei de azi – actori, cântăreți, dansatori, instrumentiși. Deschiderea oficială a manifestării i-a revenit directorului general Lucian Sabados, care a înmânat și o serie de diplome aniversare unor personalități, din urbe și din afara ei, începând cu octogenarul senator Mircea Ionescu-Quintus. Remarcabil e că jumătate din ele au revenit foștilor și actualilor responsabili municipali, care au susținut activitatea colectivului, de la primul edil de după '90, senatorul Romeo Hanganu, la actualul Emil Calotă, care a acordat la rândul lui teatrului o Diplomă de excelență.

A urmat spectacolul aniversar ***Majestic, mon amour,*** susținut de artiștii de azi și de ieri, în regia Marcelei Țimiraș, conducerea muzicală a lui Viorel Gavrilă și prezentat de binecunoscutul Octavian Ursulescu. După un început muzical-coregrafic fastuos, cu balet și soliști, a urmat un moment nostalgic în memoria compozitorului Nelu Danielescu, susținut de solista (septuagenară, cred) Georgeta Mihalache, cu două melodii, din care una de identitate a orașului, „De ce nu vii, când castanii înfloresc" (urmărită cu surâs și vădită plăcere de tinerii din sală). Au onorat seara și alte foste vedete, ca Elena Constantinescu, de pildă (uimitoare voce), Cătălina Vornic, venită de la Paris (cu accent de subretă), George Rotaru, venit și el din S.U.A. (care n-a uitat cântecul popular românesc) și actualele nume de prestigiu în artea interpretării vocal-artistice – Daniel Iordăchioaie, Nico, Daniela, Răduică, Romeo Zaharia, Ana-Maria Mirică, George Capanu. Reținsavurosul trio masculin pe tema femeilor, scenetele: *Absurzii,* interpretată de veteranul Mirel Mâneru și Daniel Chirea

în ipostază de milionar american *(„Cum ați ajuns milionar? Peste noapte!")* și *Romeo și Julieta după 20 de ani*, cu Mihaela Duțu și Daniel Chirea (care pleacă indignat că fosta iubită îl face „legumă" pe Romeo și doamna apelează la Othello pe celular – „Sugrum-o pe blondină și vino în parcare"). Excepționale momente coregrafice, fructificând cu fantezie, umor și ritm contaminant motive de cabaret modern.

Înființat în primăvara anului 1957 sub denumirea Teatrul de Estradă, colectivul și-a inaugurat activitatea la 3 iulie cu spectacolul *Mistere la Estradă,* de Sandu Anastasescu, cuplete Aurel Felea, muzica Nelu Danielescu și Joe Reininger, regia Alexe Marcovici („un prim mare succes și o importantă deschidere pentru genul revuistic al teatrului ploieștean", scrie Sebastian Nistor în monografia redactată la a 45-a aniversare). În 50 de ani – „Sute de premiere, peste 15.000 de reprezentații, milioane de spectatori", notează autoarea monografiei de astăzi, Aurelia Revent, secretar literar. Titlul sugestiv al unui comentariu la o ediție a Festivalului de la Constanța, dintr-un ziar local, e edificator: „Cu o regie, o coregrafie și o distribuție de excepție, Majesticul din Ploiești a luat crema!" („Observator", 24 noiembrie 1997). Și cu o concepție modernă, adaug eu, despre specificul genului. A spus-o tot atunci Marcela Țimiraș, în calitate de regizor și coregraf: „Noi am spart tiparele, am transformat acest gen în spectacol [...], am renunțat la cuplete muzicale, lucrăm pe alt stil, folosim mult baletul, dar nu ca decor, el creează atmosfera necesară soliștilor". Ce înseamnă pentru dânsa spectacolul de revistă? „Un motiv de delectare, de destindere pentru spectatori. Noi, realizatorii, vrem să fie ceva frumos, lucrat în curățenie, cu oanumită ironie, fără mizerii și vulgarități". Și adaugă în monografia de astăzi – „iubim publicul, iubim artiștii și iubim cu patimă SCENA". Se vede. s-a văzut. Certificând mesajul sensibil din rândurile de final ale „Addendei" întocmite de Aurelia Revent pentru ultimii cinci ani de activitate a teatrului: „Revista s-a născut din dragoste. Numai dragostea creează, numai dragostea e generatoare de frumos". Le-am văzut și eu câteva dintre spectacolele premiate la Constanța și confirm bucuria generală cu care au fost primite, entuziasmul stârnit și o însușire rară a efectului artistic: magia. Performanță a unei echipe de sufletiști, care are temeiuri să cânte acum, în încheierea spectacolului aniversar: *„Majestic, Majestic/ Tu ești Magic vis!".*

Trist e că visul s-a spulberat prin alte părți. La Constanța s-a desființat Teatrul de Revistă „Fantasio", a rămas ca secție a Teatrului Național, care, odată cu avansarea în titulatură, și-a pierdut sediul tradițional și și-a înghesuit ambițiile în locașul mai strâmt al rudei de suferință, cândva veselă. A dispărut și festivalul de revistă care își câștigase un prețuit renume și era, totuși, pentru creatorii genului un prilej de emulație. S-a desființat și Secția de revistă a Ansamblului Armatei de la Cluj-Napoca, unde, cu contribuția scriitorului Cornel Udrea și sub conducerea pasionatului colonel Doru Năstase s-au adunat în timp câteva meritate distincții și aprecieri. Defuncte sunt și colectivele din Baia Mare și Deva. Realitate semnalată cu amărăciune de participanții la colocviul de a doua zi dimineață, pe tema „Divertismentul cultural, încotro?". În declin, în colaps ... Autoritățile culturale nu sunt interesate de problemă, organele locale nu se implică și nu sprijină teatrele de revistă. Acum e mai degrabă o concurență între actori politici și actori profesioniști, păgubitoare pentru cei din urmă. Cum se exprimă, cu haz de necaz, directorul Teatrului din Focșani, Sorin Francu, într-un catren: *„Cum să se distreze lumea?/ Ce să îi stârnească râsul?/ Asta, azi, chiar zic că-i culmea/ Să râzi când te pufnește plânsul!".*

De reținut propunerea directorului Lucian Sabados de a organiza festivalul de revistă la Ploiești. A doua seară a fost consacrată premierei super show-ului *Clepsidra cu aripi* de Cornel Udrea, regia și coregrafia Marcela Țimiraș, muzica originală Viorel Gavrilă, scenografia Ovidiu Pascal. La care, din motive personale, n-am putut fi prezent.

Oltița CÎNTEC

Buzău

Un eveniment pentru public...

...și-a propus să fie **Gala vedetelor (VedeTeatru), organizată de Teatrul „George Ciprian"** din Buzău, cu sprijinul Consiliului Județean, Consiliului Local, Ministerului Culturii și Cultelor și UNITER, dar și al unor sponsori, numeroși și cu contribuții financiare substanțiale. La final de stagiune, la concurență cu alte festivaluri, cu festivitățile de absolvire ale liceenilor și serbările celor de la I–IV, între 9 și 16 iunie, la o zvârlitură mai puternică de băț de București, s-a născut un nou festival. Încă unul într-o puzderie deja existentă, dar unul cu o identitate distinctă, cu mulți susținători, garanție a impunerii lui viitoare. Până acum, la Buzău se adunau tinerii

creatori, sub genericul „Capul de...regizor", gală care, se pare, se va muta la București, odată cu mutarea inițiatorului său, regizorul Răzvan Dincă, aflat de ceva vreme în fruntea Teatrului de Operetă din Capitală. **Gala VedeTeatru** s-a orientat către spectacole de succes, majoritatea din București, care se joacă fără întrerupere de mai multe sezoane, care s-au aflat în turnee prin țară și care au figurat deja pe afișele a diverse festivaluri. Două locații, scena Teatrului și Pub-ul T'essence, au găzduit opt (șase în concurs, două, în afară), respectiv cinci montări, pe care două jurii, unul al criticii, altul al publicului, le-au ierarhizat acordând trei premii.

VedeTeatru adevereşte ideea că orice instituție de cultură trebuie să existe în primul rând pentru comunitatea în care funcționează. Echipa de proiect, coordonată de directorul teatrului buzoian, criticul teatral Marinela Țepuș, și de selecționerul unic Marius Zarafescu, a avut în vedere că o asemenea reuniune poate deveni un fapt catalizator, o sărbătoare atât pentru localnici, cât și pentru artiști. Bucuria celor șapte zile de festival a fost, în primul rând, a spectatorilor. Seară de seară, sălița de 350 de locuri a fost asaltată de un public cald, variat ca vârste (prezența masivă a tinerilor e un semn încurajator), cu reacții care dovedesc că lumea încă iubește și prețuiește arta scenică. A fost, în egală măsură, o sărbătoare și pentru artiști, care s-au simțit, cu siguranță, așa cum visează orice creator: apreciați, răsplătiți, valorizați. Și cum să nu fie răsfățați actori precum Mircea Diaconu, Alexandru Repan, Dorina Lazăr, Coca Bloos, Emilia Dobrin, Valeria Seciu, Horațiu Mălăele, Vladimir Găitan, Mariana Mihuț, Ion Caramitru, Magda Catone, Răzvan Vasilescu, Niculae Urs și mai tinerii Dorina Chiriac, Lia Bugnar, Isabela Neamțu, Cosmin Seleși, Daniel Popa? Cei mai mulți, mai ales seniorii, s-au ferit de apelativul vedetă ca de o etichetă peiorativă, deși îi dau cel mai autentic conținut, de persoană foarte cunoscută dintr-un domeniu supus atenției publice. Ce-i drept, cohortele de starlete care, în lipsa oricăror calități artistice ori intelectuale, stau să spargă ecranele cu bustul, și de așa-zise VIP-uri agramate care ne-au invadat spațiul public în ultimii ani au dat conotații negative termenului, golindu-l de conținut. În cazul lor, e vorba de vedetism și de popularitate efemeră. Reuniunea buzoiană reinstaurează termenul vedetă în sensul său autentic, de personalitate cu vizibilitate, reper valoric al unui anumit domeniu, în cazul de față, cel scenic, prin definiție, plasat în lumina reflectoarelor. Firește, nu tot ceea ce s-a văzut la Buzău a fost desăvârșit, dar strădania deliberată a organizatorilor de a facilita întâlnirea fanilor cu stele autentice ale scenei românești e calea cea mai sigură de a-i readuce pe spectatori spre o artă concurată serios de micul și marele ecran.

Cele două premii pe care Juriul criticii, prezidat de Florica Ichim, le-a avut la dispoziție pentru cele două locații, au revenit spectacolelor ***Șefele*** de Werner Schwab (Teatrul „Odeon" București, regia Sorin Militaru, scenografia Alina Herescu, muzica Ada Milea) și ***The Sunshine Play*** de Peca Ștefan (Teatrul Luni de la Green Hours, București, regia Ana Mărgineanu, scenografia Ina Isbășescu). *Șefele* a convins prin poezia insalubrului pe care autorul austriac o propune într-un text complex, poate mai dificil de „digerat" din cauza libertăților de limbaj, în care trei personaje, evident, feminine, în etate, bine decupate în contexte dramatice solid articulate, invocă frumusețea dragostei, a visului, a fanteziei. O frumusețe pe care nimic, dar absolut nimic, nici măcar o lume scabroasă, nu ți le poate interzice. Și pe care regia și interpretele (Dorina Lazăr, Coca Bloos, Emilia Dobrin) au știut cum să le gestioneze estetic. *Șefele* e o montare care demonstrează că exprimarea frustă e justificată numai atunci când osatura dramaturgică și mediul recreat scenic o cer.

The Sunshine Play e o lucrare care abordează un subiect din sfera tinerilor confruntați cu căutarea propriei identități, cu reușita într-un mediu frecvent ostil, cu

mirajul străinătății, cu un sistem de valori pe care adesea aceștia nu-l pricep. Pe acoperișul unui bar, o fată și doi băieți dezvăluie, când în engleză, când în română, trei biografii. Personajele se autoportretizează din mers, cu simplitate, dar și cu suspans, individualizându-se firesc. Cu o regie cât se poate de discretă, spectacolul mizează pe istoria celor trei, o istorie întretăiată, care se limpezește odată cu răsăritul soarelui. Ceea ce te cucerește e, deopotrivă, felul în care Peca Ștefan mânuiește urzeala narativ/dramatică și interpretarea actoricească impecabilă. *The Sunshine Play* a convins mai multe jurii internaționale care au premiat-o, laurii buzoieni fiind primii obținuți acasă. Spectacolul arată cu prisosință că segmentul independent, alternativ din teatrul autohton are contururi tot mai semnificative.

În privința Premiului publicului (***Variațiuni enigmatice*** de Erich Emmanuel Schmitt, Teatrul „Nottara" București, regia Claudiu Goga, scenografia Sică Rusescu) nu pot decât să fac speculații. Cred că în decizie a contat spectaculosul poveștii. Erich Emmanuel Schmitt a elaborat această piesă cu o precizie matematică, dezvăluindu-i volutele cu abilitate scriitoricească, prin răsturnări spectaculoase de situație și convingând prin autenticitatea adevărurilor de viață pe care le rostește. *Variațiuni enigmatice* e o dramă de dragoste, povestea unui triunghi amoros configurat de doi bărbați care au iubit aceeași femeie, fiecare în felul său personalizat. În votul publicului, mulți ar fi pariat pe comedie, căci comedia e calea sigură spre sufletul privitorilor. Dar opțiunea celor aleși în juriu aleatoriu, prin tragere la sorți, în seara deschiderii Galei, a preferat povestea.

Teatrul de proiecte „George Ciprian" e, așa cum s-a văzut în săptămâna de **VedeTeatru**, expresia unui adevăr la care și alți administratori culturali ar trebui să mediteze mai apăsat: o instituție de cultură lucrează pentru cei din ale căror impozite își constituie bugetul. Altfel, un așezământ e un apendice care, la un moment dat generează septicemie spirituală.

Liviu ORNEA — *București*

Dar unde ne sunt tinerii de antâr?

Am fost luni, 18 iunie 2007, la Sala Amfiteatru a TNB, la **Jubileul celor 50 de ani ai Studioului Casandra**. Notez câteva impresii, amestecate. Începând cu ținuta mai mult decât lejeră a, totuși, amfitrionului formal al locului, Ion Caramitru, care nici nu a zăbovit prea mult, contrastând puternic cu toaletele unora dintre doamne. Continuând cu discursul adevăratului amfitrion, Florin Zamfirescu, rectorul de acum al UNATC, care a explicat scurt și la obiect, cu emoție reținută, fără emfază sau vorbe inutile, situația (scuzați) dramatică în care se află Studioul: imobilul este revendicat, procesul e pe rol, până nu se stabilește statutul clădirii, UNATC nu poate cheltui bani cu reparațiile, se încearcă trecerea clădirii pe lista celor de patrimoniu, situație în care proprietarul ar fi despăgubit în bani și teatrul ar continua să funcționeze. Dar, deocamdată, nu se știe nimic. Nici măcar unde se vor juca producțiile studenților începând din toamna viitoare. Soluții par să existe, oferte ar fi, dar totul e încă în faza intențiilor (bune), să vedem ce va ieși. Sub semnul acestui iminent eveniment a stat întreaga întâlnire. Ceea ce trebuia să fie un moment de rememorare a unor împliniri,

de omagiere a unor artiști, mulți dispăruți deja, o sărbătoare a breslei, s-a transformat pe nesimțite din cântec de bucurie în prohod. Parcă nimănui nu-i venea să creadă că Studioul de Teatru Casandra nu va mai fi. Și fiecare își aducea aminte de primii pași pe scândura aceea, primii pași în carieră, de fapt. Primul care „a vorbit" a fost Radu Penciulescu, printr-o scrisoare citită de Florin Zamfirescu. Au urmat apoi (ordinea a fost, poate, alta) rectorii de după Revoluție, fiecare respectând registrul sentimentalo-umoristic-nostalgic, povestindu-și începuturile, dar și problemele pe care le-a avut (și rezolvat, uneori) în ingrata postură. A vorbit și actualul (și fost) decan, cam sec și lemnos mi s-a părut. Apoi, actori și regizori, unii mai inspirați, alții mai puțin, au vorbit despre generațiile lor și despre începuturile în teatru. Emoționa(n)tă fără rest a fost intervenția lui Ion Lucian (care s-a și oferit să găzduiască producțiile studențești în viitorul Teatru Excelsior). La fel, a timidului Dinu Cernescu, care s-a încumetat să vorbească numai sub amenințarea Ioanei Bulcă – ei fiind din prima generație care a jucat la Casandra. Au mai depănat amintiri Aimée Iacobescu, Lucia Mureșan, Olga Delia Mateescu, Eugen Rogojinschi, toți omagiindu-și profesorii, colegii dispăruți. Toți încercând să fie optimiști și să creadă într-un viitor al Casandrei și al spiritului ei. Plin de antren, cam prea locvace, Dan Puric a citat din Iorga și din alți oameni mari, dar a însuflețit salutar atmosfera. Cum la fel a făcut Natașa Raab, debordând de energie (pozitivă) și căldură. Un moment de o gravitate neobișnuită a fost cuvântul Profesorului, al lui Ion Cojar, care a ținut, de fapt, un minicurs de arta actorului, reamintindu-ne că asistăm la o decădere a ei și că domnia sa nu crede în reteatralizare, ba mai mult, nu știe ce înseamnă așa ceva (Liviu Ciulei, în schimb, știe). Am lăsat la urmă intervenția lui Alexandru Lazăr, cel care a editat albumul aniversar (dedicat doamnei profesoare Elisabeta Munteanu). A muncit mult, cu dragoste, cu dăruire, îi venea greu să-și spună povestea. Albumul, care listează, deocamdată, promoțiile 1957–1982, cu pozele disponibile, e frumos, dar ciudat, aș zice: poza lui Adrian Titieni, de pildă, de pe pagina 5 (conducerea UNATC în 2007) arată un seducător june imberb; și neunitar: unii dintre cei prezenți (Victor Moldovan, Valeriu Moisescu, Amza Pellea, de exemplu, dar nu numai ei) beneficiază de câte o evocare specială din partea autorului, alții nu. În fine, ultima intervenție, a neobositului Valeriu Grama, sufletul, de mulți ani, al Studioului, care a avut excelenta inspirație să-i numească și pe toți cei din corpul tehnic (apar toți în album, la pagina 24): „Mai e cineva dintre cei cu care am debutat eu?", a întrebat Ioana Bulcă. Da, mai era. Unul singur...

Era emoționant să vezi oamenii aceștia evocându-și tinerețea. Era emoționant să auzi pomenite, și cu câtă dragoste și respect, numele Mariettei Sadova, al lui Bălțățeanu, al Irinei Răchițeanu, al lui Ion Fintești eanu și câte altele. Dar cei care le pomeneau erau cu toții maturi, iar unii chiar bătrâni. Asta era șocant: în sala pe jumătate goală (deși întâlnirea fusese programată luni la amiază, tocmai ca lumea să poată veni), nu erau deloc tineri. Cred că cel mai tânăr participant era Felix Alexa, la datorie, oarecum, pentru că profesor la UNATC. Spiritul acela al Casandrei, despre care vorbeau cu toții, spiritul breslei, de fapt, nu prea mai există. Îl întreținem, cât mai pot și ei, cei formați înainte. Dar cei de-acum, aceia care ar fi chemați să-l perpetueze, par complet indiferenți – iar unii, nevizitați de niciun fel de spirit. Poate pentru că, pe vremuri, absolvea doar o mână de actori și regizori în fiecare an. Nenorocita repartiție, așa obligatorie cum era, îi trimitea uneori pe toți în același teatru, oricum, într-un teatru. Acum, se întâmplă ca absolvenții actori ai unei promoții să nici nu se știe toți între ei. Când termină, se duc care-ncotro, în publicitate, în film, în alte meserii. Ce să-i mai unească? În orice caz, o scenă, fie ea și a Studioului Casandra, nu e de ajuns.

„Cine n-are bătrâni, să-și cumpere". Și când se termină?

Andrei PANDELE și Cătălin BORDEA în *Oameni și șoareci* de John Steinbeck

Oana STREZA

O gală cu talent

Cuvântul „gală" este unul pretențios și presupune eleganță, calitate, frumusețe și mult bun gust. **Sărbătoarea Absolvenților Facultății de Teatru din cadrul U.N.A.T.C „I.L.Caragiale"**, București, a meritat acest nume.

Spectacolele vizionate pe scena bătrânei Casandre au fost, mai ales, o celebrare a artei actorului. Generația 2007 este una dăruită cu talent, pe care, un mare profesor ca Ion Cojar și asistenții săi au știut, cu har pedagogic, să îl conserve și să îl dezvolte; am văzut, astfel, evoluând pe scenă actori pregătiți să devină personaje, cu smerenie, sinceritate, modestie, ținută și fără pervertirea artificialității teatrale.

Debutul a aparținut spectacolului ***Trilogia belgrădeană***, pe un text de Biljana Srbljanovic; este o tânără autoare dramatică sârbă, premiată, care realizează aici un triptic cu povești despre exil, despre ură naționalistă, război, violență și suspiciune. În spectacol se urmăresc consecințele umane, psihice și sociale denunțate cu ironie la nivelul cuplului. Personajele aflate fizic la Praga, Los Angeles sau Sydney, dar toate cu nostalgia Belgradului, sunt gata să mintă în legătură cu reușitele lor, să-și ascundă tristețea, izolarea și deposedarea de istoria personală. Este o coliziune frontală, puternic susținută de distribuție,

între viitorul la care se visează și prezentul care împotmolește. Toți actorii au fost excepționali, abordându-și partiturile cu multă maturitate, naturalețe și seriozitate.

*

Emoția a crescut la reprezentația următoare cu ***Oameni și șoareci***, o dramatizare a romanului lui John Steinbeck – un text dificil romantico-realist despre om și puterea lui de a-și ucide visul, năruit de un destin implacabil (aflat în natura făpturii lipsite de percepții clare și de facultatea de a-și stăpâni instinctele și forța). Este o piesă de mare tragism, pătrunsă de o gingașă și răscolitoare poezie, cu un dialog foarte puternic, cu eroi elementari și emoții percepute viu de actori, dar exprimate prin atitudini și gesturi măsurate, fără fanfaronadă și stridență. Relația între *Lennie* – interpretat cu mare finețe de Andrei Pandele și *George* – Cătălin Bordea este una empatică din punct de vedere artistic, sugerând dependența personajelor în împlinirea unui vis fragil, ca două vieți împreună. Spectacolul a părut realizat de profesioniști cu o îndelungă experiență și, probabil de aceea s-a bucurat și de aprecierea Festivalului Internațional de Teatru Studențesc „Hyperion 2007", unde a primit Premiul pentru cea mai bună reprezentație.

*

Pentru realizarea spectacolului ***Amalia respiră adânc***, țin să o felicit în mod special pe regizoarea-absolventă Mariana Cămărășan care s-a dovedit inspirată în alegerea textului aparținând Alinei Nelega – critic de teatru și jurnalist, cunoscătoare a *regulilor* de scriere dramatică, respectarea cărora conferă teatralitate replicilor și tiradelor. A fost un examen foarte dificil pentru actrița Cristina Casian care a susținut un recital cu textul unei monodrame: o familie de origine rusă, cu obiceiuri burgheze, renunță fără voie la lux, la lecții de pian, la bucuriile și armonia vieții, odată cu venirea comunismului și impunerea noilor sale orientări. Copila acestei familii crește și trece de la inocență la adultul rămas singur care-și va pierde propriul copil, născut dintr-un tată arbitrar; o tinerețe sedusă fals de afirmarea proletariatului, în care atribuțiile încredințate de Securitate dădeau iluzia puterii și a respectului de sine. Este un monolog ca un rânjet, mutilat de un umor amar, despre năzuința la dragoste și neputința împlinirii sale, despre complexul femeii singure, pentru care doar cântecul cu versuri demagogice rămâne unicul dialog cu sinele.

Nebunia la care un sistem paradoxal te împinge, trecerile de la agonie la extaz au fost pretexte pentru Cristina Casian de a-și demonstra abilitățile în cele două registre: comic și tragic. Monologu este lung, solicitând dicția, forța, intonația, atitudinea și inteligența în înțelegerea textului și punerea accentelor. Iluzia unui Occident al posibilităților și diversității se spulberă și ea. Salvarea este de fiecare dată respirația adâncă, unde sufletul se regăsește cinstit și se abandonează sieși, închizând toate porțile ce pot primi praful din afară. Devii astfel ușor, imponderabil, putând să te alături sufletelor dragi. Lecția aceasta pentru a putea deveni la nevoie înger, pe care însăși mama ți-o face cunoscută de mic, înseamnă salvarea de tot urâtul.

*

Un alt gen de teatru prezent în Gală este „Teatrul sport" – bazat pe improvizație, în care publicul devine personaj și creator al poveștii, sugerează locul și tema acțiunii, urmând ca cele două tabere de actori să se înfrunte într-o succesiune de

probe, stabilite și *moderate* de două amfitrioane. Cadrul este creat de muzica live intrepretată la pian de Marian Hâncu, în conformitate cu ritmul impus de temă. Spectacolul a fost un prilej ca actorii să-și dovedească aptitudinile: dicția, imaginația, bagajul personal de experiențe, de unde exercițiile pot sau nu să iasă împlinite. Calitățile actorului comic talentat, spontaneitatea, lipsa de emfază, iată atuurile care au subliniat anumite prezențe scenice (Tudor Munteanu, Dragoș Muscalu și Smaranda Ciceu) și au umbrit altele. Este un exercițiu greu care dezvăluie culisele artei actorului, fazele sale de formare din anii facultății și, totodată, prilej de contact direct cu „*mofturile*" publicului.

*

Pentru ca Gala Absolvenților să nu fie foarte sobră, spectacolul-coupé după ***Începem*** și ***Conul Leonida față cu reacțiunea*** de I.L.Caragiale a destins atmosfera. Încadrarea celui de-al doilea text ca reprezentație pe scena unui teatru ce urmează a se deschide cu agitație, număr de revistă și șampanie, s-a dovedit ingenioasă. Textul farsei comice este dificil, dar foarte izbutit din punct de vedere dramatic, iar cei doi protagoniști, Florina Gleznea și Alexandru Potocean, doar cu un machiaj discret, reușesc să creeze extraordinar rolurile de compoziție ale bătrânilor speriați de o ipotetică revoluție. Voci puternice, maturitate și știința redării comicului firesc sunt calitățile excepționale ale celor doi, care-i evidențiază în mod deosebit.

*

Momentele de lirism au fost create de cuplul de examene coregrafie/scenografie. În ***Mind control***, remarcabilă a fost simplitatea decorului și sugestia costumelor realizate de absolventa Alina Mavru: un glob ce emana lumini poetice conferea, în același timp, forță corpurilor masculine, obligate la rândul lor să creeze un spațiu și o poveste. Coregraful Arkadie Rusu a optat, în acest spectacol, pentru accese de dragoste și furie, exprimate în limbajul dansului modern, care nu răspunde unei epicități ușor decodificabile. Dramatismul nu s-a construit din emoția fețelor, mai degrabă dure, ci din contorsiuni corporale și secvențe în contrapunct cu armonia muzicală.

Un alt moment de emoție, născut dincolo de cuvânt, a fost ***Blocaj uman pe strada...8***, unde relațiile se construiesc intens la nivel corporal. Performanța coregrafei Sandra Mahvima s-a produs la nivel intențional, lăsând loc unor infinite posibilități de înțelegere. Într-un cadru albastru, acoperind niște forme ce dădeau senzații halucinatorii (scenografia a aparținut Iulianei Gherghescu), s-a desfășurat un comentariu coregrafic asupra a ceea ce înseamnă ritmul înnebunitor al zilelor noastre, criza de comunicare, concretizată în gesturi haotice și abandonul într-o viață de pierzanie.

*

Examenele de regie au fost provocatoare și motiv de controverse sigure. Este de observat diversitatea viziunilor și gusturilor în alegerea textelor, opțiuni care reflectă probabil și personalitatea viitorilor regizori.

Ioana Păun este un nume asociat cu inițiativa unor studenți-regizori care aleg neîngrădirea în exprimarea scenică. Spectacolul său de absolvire ***Made in China*** este o dojană adusă cu bruschețe de dramaturgul contemporan Rodrigo García unei familii înrobite maniei consumului, fără putința de a refuza produsele vârâte pe gât

de mecanismul înnebunitor al publicității și al tombolei, alături de un comportament mecanicizat de profesii care solicită aceleași reacții. Ritmul spectacolului înseamnă, de fapt, succesiunea demențială a orelor noastre de viață. Monotonia este accentuată de sunete tip „picătura chinezească", mixată probabil la sintetizator.

A fost o cursă terifiantă pentru actori: rezistență, stăpânire a propriului corp, mai ales pentru Alexandru Fifea, Smaranda Ciceau și Lari Georgescu. Linia ascendentă a spectacolului a culminat cu momentul de final, în care mirosul mustarului din borcane s-a amestecat cu cel de pepeni sparți, împrăștiați în spațiul mic al sălii. Am înțeles că scopul spectacolului a fost să ne agreseze, să ne trezească și să ne oblige la o violentă autocunoaștere, dar pentru spațiul acela strâmt, oricum fără aer, al Teatrului Desant, de la parterul unui bloc, experimentul s-a dovedit a fi exagerat, iar starea produsă a fost nu de neplăcere, ci de furie și dorință de fugă.

*

În același spirit al mărturisirii directe, al disecției fără menajamente, a stat și spectacolul ***Fotografii explicite*** de Mark Ravenhill, în traducerea și regia Mirunei Dinu. Textul răscolitor, scris undeva prin 1999, abundă pe alocuri de invective ce apar destul de banale și repetitive în traducerea românească. Un cuplu de homosexuali, dintre care unul moare de SIDA, o stripteuza bătută măr în fiecare seară în ciuda *sex-appeal*-ului evident, o femeie singură cu ambiții politice, un potentat ce jonglează cu șantajul, un suflet curat, idealist, ajuns pușcăriaș datorită încercării de a-și salva soția – iată drame care ne interesează. Regizoarea trebuie felicitată în special pentru alegerea unei distribuții aproape fără cusur: personajele au avut forță, putere de seducție și o dicție impecabilă. Atmosfera de promiscuitate care se creează are și nu are mereu justificare, dar titlul ne anunță: „fotografii explicite", fără ajustările unui *photoshop* estetic de prisos. În lumina agresivă a unor draperii de neoane ce alcătuiesc scenografia, nimic nu se poate ascunde! Muzica susține excelent conflictele, într-un spectacol în care echipa are știința de a crea tensiune. Simt nevoia unei reverențe în fața actorului Lucian Iftime, care a reușit o mare performanță. Relații imposibile, remușcări tardive, dragoste licitată, aspirații inutile, încercări disperate ale sufletelor de a recupera dragostea și liniștea, tot acest amalgam de vieți imaginare își potolește, în final, haosul cu binele pe care știe să îl aducă doar vecinătatea iubirii.

*

Teatrul LUNI de la Green Hours este obișnuit să dea aripi proiectelor tinerilor. Așa s-a întâmplat și cu spectacolul ***Flori, fete, filme sau băieți*** de Cornel Mimi Brănescu, în regia lui Radu Popescu, prezentat în premieră în Gala Absolvenților. Din păcate eu nu am reușit să văd spectacolul, dar, pentru a nu rupe ritmul scrierii mele, l-am rugat pe tânărul regizor să-și descrie creația:

„Pentru mine, lucrul la « Flori, fete, filme sau băieți» a însemnat, înainte de toate, o întoarcere la lucrurile fundamentale din teatru, la construcția de la zero a unui decor, la lucrul pe detaliu cu actorii, la alegerea unei muzici sau a celui mai potrivit ritm pentru o secvență scurtă. În rest, m-am lăsat purtat de text și am încercat să mă «curăț» de toate ispitele regizorale de a spune mai mult decât dramaturgul.

Încă simt nevoia unui exercițiu în această zonă a simplității de expresie, înainte de a mă aventura în a construi metafore scenice. Probabil că următorul meu proiect va fi tot în această zonă, pentru că meseria asta nu se învață decât făcând, ratând și încercând din nou. Iar repetițiile au fost pline atât de bucurii, de un lucru extrem de satisfăcător în echipă, cât și de mici nereușite. Per ansamblu, rămâne bucuria lucrului, care sper să ajungă până la spectator și mulțumirea extraordinară că vorbim despre lucruri adevărate, care ne ating pe mulți, care rezonează în noi fără a vrea să transmită un mesaj intelectual sofisticat. Iar pentru asta, trebuie să-i mulțumim autorului textului."

*

Piesa macedoneanului Dejan Dukovski, tradusă în cadrul proiectului *dramAcum*, a fost punctul de plecare pentru montarea lui David Schwartz. ***Butoiul cu praf de pușcă,*** având o structură circulară de efect, aduce în prim-plan, din nou, problema violenței, a prieteniilor de conjunctură, a emigrării, răzbunării și angoaselor de tot felul. Textul, de altfel dificil, a avut parte de o traducere care a exagerat rolul expresiilor vulgare în sugerarea agresivității; un stimul care își exagerează repetiția, te transformă într-un indiferent. Scenografia multifuncțională a creat spațiile fictive în care actorii au fost buni, încercând uneori cu prea mult aplomb să suplinească absența accentelor, cam neclare din conceperea spectacolului ce reclama mai multă unitate.

*

De orice nemulțumire însă, sunt în stare să te salveze spectacolele de absolvire ale actorilor mânuitori de păpuși și marionete – clasa profesorului Sandu Mihai Gruia. Demonstrațiile lor ne-au făcut mereu poftă să ne redeschidem, „înăuntru", ochii de copil.

Spectacolul ***Anselmo*** după o canava de *commedia dell'arte*, face parte din acel gen de spectacole rare, al căror comic, deși spumos, nu pică într-un derizoriu banal. Povestea destul de încâlcită a personajului rătăcitor este, în definitiv, lipsită de acțiune propriu-zisă. Frumos este tocmai cum relațiile se înfiripă cu grație, iar urmarea este că spectatorul de orice vârstă râde cu poftă. Piesa are un bun-simț nu numai al replicilor, dar și al abordării actoricești. Munca de echipă s-a dovedit exemplară, conferind o ritmicitate interioară de-a lungul întregii reprezentații și absența vedetismului. De ce să nu recunoaștem... o performanță!

*

Examenul de absolvire cu ***Varietăți păpușărești*** nu s-a lăsat cu nimic mai prejos. Micile scenete în care au fost mânuite obiectele neînsuflețite au dovedit disponibilitatea nu numai pentru comic, dar și pentru tragic, balans important în creația unui viitor păpușar profesionist. Fie ca a fost vorba de clasicul Pinocchio, fie de poveștile cu iz asiatic, fie de variațiunile abstracte, toate au fost executate cu multă măiestrie, și poate mai important decât atât... seriozitate. Jocul de lumină și întuneric, ce dezvăluia sau ascundea atâtea lumi posibile, era pus la punct de actorii înșiși, această muncă dovedindu-le înclinația artistică în general. Este de apreciat în mod special modestia acestor însuflețitori ai marionetelor, îmbrăcați fiind într-un soi de „ciorap" negru, abandonând expunerea trupului pentru a le împrumuta sufletul, de dragul unei perechi de obraji însuflețiți din public.

Gala Absolvenților 2007 și-a desemnat laureații

Comunicat de presă

Duminică seara, la Studioul Casandra, s-a încheiat ediția 2007 a Galei Absolvenților Facultății de Teatru a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", București.

Juriul, format din **Natalia Stancu** (critic de teatru, președintele Juriului), **Simona Șomăcescu** (dansatoare și coregraf), **Anca-Maria Colțeanu** (regizor), **Octavian Saiu** (critic de teatru), **Marius Șopterean** (regizor), **Andu Dumitrescu** (scenograf), **Silviu Jicman** (regizor), a acordat următoarele premii:

1. **Premiul pentru cel mai bun spectacol – „Oameni și șoareci"** de John Steinbeck, spectacol cu absolvenții secției Arta Actorului: Cătălin Bordea, Andrei Pandele, Călin Puia, Adrian Tapciuc/Alexandru Mihăluș, Cătălina Moga/Cristina Găvruș, Alexandru Secăreanu, Emil Mândănac, Andrei Șerban, Alexandru Fifea.

Profesori: prof.univ. Ion Cojar (coordonator de an), prof.univ.dr. Adrian Titieni, conf.univ.dr. Mircea Gheorghiu, asist.univ. Mihaela Sîrbu, prep.univ. Mihai Brătilă

2. **Premiul special al juriului – Ionuț Grama** pentru rolurile ***George*** (**„Cui i-e frică de Virginia Woolf?"** de Edward Albee) și ***Dule*** din (**„Trilogie belgrădeană"** de Biljana Srbljanovic)

3. **Premiul pentru cea mai bună regie – David Schwartz** (**„Butoiul cu praf de pușcă"** de Dejan Dukovski)

4. **Premiul de interpretare feminină (ex-aequo): Florina Gleznea** pentru rolurile ***Martha*** (**„Cui i-e frică de Virginia Woolf?"**), ***Efimița*** (**„Începem!"** după I.L. Caragiale), ***Sanja*** (**„Trilogie belgrădeană"**) și **Sânziana Nicola** pentru rolul ***Rachel*** (**„Port"** de Simon Stephens)

5. **Premiul de interpretare masculină (ex-aequo): Alexandru Potocean** pentru rolurile ***Conul Leonida*** (**„Începem!"** după I.L. Caragiale), ***Kevin*** (**„Port"** de Simon Stephens), ***Dave*** (**„Monged"** de Gary Duggan) și **Sorin Poamă** pentru rolul ***Bernard*** (**„Monged"** de Gary Duggan)

6. **Premiul pentru cea mai bună scenografie** – nu s-a acordat

7. **Premiul pentru cea mai bună coregrafie: Arkadie Rusu („Mind Control")**

8. **Premiul pentru actorie (păpuși și marionete): echipa spectacolului „Varietăți păpușărești/Puppets Variety"**: Ana Maria Bardan, Melania Ciurlin, Anamaria Crăciun, Theodor Delciu, Andreea Eșanu, Marin Fagu, Smaranda Găbudeanu-Rădulescu, Radu Moldovan, Claudia Prec, Andreea Sandu, Aliona Munteanu. Regia: lect.univ.dr. Daniel Stanciu

9. **Premiul pentru teatrologie**: **Ionuț Sociu** (pentru lucrarea de licență **„Tadeusz Kantor – *Amintiți-vă totul, uitați totul!***" și publicistica teatrală din reviste de cultură)

Premii speciale:

Diploma Rectorului: prof. univ. Ion COJAR – Premiul de Excelență

Premiul *ARS LUDENS:* Cornel MIMI BRĂNESCU – pentru realizările deosebite din anul 2006, ca actor, dramaturg și scenarist în teatru și televiziune

Premiul *Mihai Vasiliu*: Alexandru ȘTEFAN – student Teatrologie, Anul III.

Maria SÂRBU

Baia Mare

Ofertă pentru un public elevat

Istoria comică a doctorului Faust, montarea lui Victor Ioan Frunză la Teatrul Municipal din Baia Mare, a fost, conform deciziei juriului, cel mai bun spectacol din cadrul **Festivalului Internațional de Teatru ATELIER**, desfășurat în perioada 17–24 iunie, obținând Marele Premiu. Interpreții rolurilor principale, George Costin (*Faust tânăr*) și Richard Balint (*Mefisto*), s-au ales cu Premiul pentru cel mai bun actor – ex-aequo.

Juriul celei de-a XV-a ediții a manifestării – Marian Popescu (președinte), Tompa Andrea, Miruna Runcan, Dana Puiu și Marius Zarafescu – au acordat, în urma deliberărilor: Premiul pentru cel mai bun regizor lui Mihai Fusu, pentru spectacolul *Povești de familie* de Biljana Srbljanovic, o producție a Teatrului Național „Mihai Eminescu" din Chișinău; Premiul pentru cea mai bună actriță (ex-aequo), Snejanei Puică pentru rolul Nadejna din *Povești de familie* și Elenei Purea pentru rolul din spectacolul *Monoloagele vaginului* de Eve Ensler, regia Alina Nelega, spectacol realizat în coproducție de Teatrul „Ariel Underground" din Târgu Mureș, Institutul Est-European de Sănătate a Reproducerii și Fundația DramaFest; Premiul pentru cea mai bună scenografie, Adriana Grand pentru scenografia spectacolelor *Scaunele* de Eugene Ionesco – Teatrul German de Stat din Timișoara, și *Visul unei nopți de vară* – Teatrul „Maria Filotti" din Brăila.

Premiul special al juriului a fost decernat spectacolului *Ubu cocoțat pe masă* de Alfred Jarry – un spectacol de Olivier Ducas și Francis Monty (Théâtre de la PIRE ESPECE din Québec, Canada).

La Festivalul ATELIER, organizat al doilea an consecutiv la Baia Mare (primele 12 ediții au avut loc la Sfântu Gheorghe, o ediție la Sighișoara), au participat trupe din Elveția, Franța, Japonia, Canada, Singapore, Republica Moldova și România. În opinia conducerii Teatrului Municipal din Baia Mare – organizatorul evenimentului – ATELIER a fost o reușită. Același lucru îl spun membrii juriului dar și Radu Macrinici, cel care a înființat acest festival și îl duce prin țară. Publicul și-a spus cuvântul prin participarea în număr mare seară de seară la spectacole și la evenimentele adiacente care au avut loc timp de opt zile. Un astfel de public elevat – mai rar prin sălile de teatru de pe la noi. O dovadă că la Baia Mare este nevoie de teatru bun.

Programul a cuprins peste 20 de spectacole, în care s-au putut vedea „modalități noi, originale de creație și care experimentează forme noi de expresie teatrală", așa cum și-a propus Radu Macrinici. Spațiul de joc s-a extins – de pe scena italiană și sala Studio în străzi, dar și într-un loc atât de special zonei (și nu numai), Cimitirul vesel de la Săpânța, unde a avut loc spectacolul *Săpânța versus Spoon River.*

Directorul Festivalului, Radu Macrinici, a hotărât ca la această ediție să fie remarcată personalitatea lui Victor Ioan Frunză, dar și activitatea unui teatru independent – intitulat Teatru de Garaj și Curte „Auăleu" – din Timișoara, prin Secțiunea „Portrete în atelier", astfel programând alte două spectacole montate de Victor Ioan Frunză: *Scaunele* de Eugen Ionescu (Teatrul German de Stat din Timișoara) și *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare (Teatrul „Maria Filotti" din Brăila). Teatrul „Auăleu" a mai prezentat producțiile *Stăteam întinși pe pat*, *Umbrele pentru lacrimi* și *Ubu rege*, ambele „înscenate" de Ovidiu Mihăiță.

Prin selecția foarte diversă, ATELIER și-a confirmat pe deplin menirea de festival neconvențional, cu caracter exploratoriu, care își propune, de fiecare dată, să semnaleze, prin intermediul spectacolelor invitate, cele mai noi tendințe în dramaturgia, regia, scenografia, coregrafia și arta actorului secolului al XXI-lea. Asta a fost intenția dramaturgului Radu Macrinici.

Andreea DUMITRU

Arad

Două zile și patru spectacole din Underground-ul arădean

În 2005, Casa de Cultură a Municipiului Arad (CCM) și Teatrul „Ioan Slavici" au reușit să organizeze, cu sprijinul mai multor parteneri locali și bucureșteni, o microstagiune teatrală românească în cadrul *Off*-ului avignonez.

Apropierea aceasta – într-o perioadă în care puțini dintre artiștii noștri își permit o călătorie la Avignon, și aceea doar în postura de spectatori – pare să fi contaminat serios *staff*-ul **Festivalului Underground Arad-FUN** (14–24 mai 2007), ajuns la a cincea sa ediție. Nu mă gândesc aici la temeinica infrastructură necesară unui eveniment care durează zece zile, nu discut nici calitatea selecției asumate de Victor Scoradeț – și nu o fac pentru simplul motiv că cele două seri de spectacole, la care am asistat (pe 21 și 22 mai), nu îmi asigură perspectiva cea mai bună. „Contaminarea" despre care vorbesc are legătură cu ceea ce, de obicei, criticii sunt tentați să omită în analizele lor, deși tocmai acest fel de amănunte pot construi sau compromite, pe termen lung, relația unui festival cu orașul căruia îi este destinat, în fond. La Sibiu, de pildă, ani la rând, comunicarea dintre Teatrul „Radu Stanca" și publicul său a avut de suferit din pricina accesului mereu limitat la „marile spectacole" de interior, în favoarea unei audiențe selective (formată din „invitați" români și străini) care putea consolida, mai rapid decât orice altceva, imaginea și prestigiul Festivalului. În același timp, însă, pentru a compensa frustrarea spectatorilor proprii, Sibiul și-a amplificat oferta „de masă", punând accent pe o „nemaivăzută desfășurare de forțe", respectiv concerte în aer liber și producții de teatru stradal.

M-am gândit la importanța acestor jocuri strategice atunci când am aflat, că, la Arad, invitații Festivalului nu au regim special, ci trebuie să-și plătească, la fel ca oricare alt spectator, biletul de intrare (altminteri, deloc scump și chiar convenabil în formula de abonament). Nu am înțeles prea bine care e statutul jurnaliștilor în această privință, însă directorul Ovidiu Balint mi-a explicat, plin de mândrie, că ideea nu îi aparține, că „așa se-ntâmplă și la Avignon!" Am fost curioasă să aflu dacă o astfel de strategie are rezultate concrete. Ovidiu Balint pare convins că da. Pe la colțuri, în pauze, am prins frânturi din comentariile unora care ar fi făcut orice să mai găsească un bilet la spectacolul Teatrului ACT (*Capra sau Cine e Sylvia?*) sau la cel al Teatrului 74 (*Geniul crimei*). Vedeta vinde bine la noi, nu e o noutate. Important este însă fluxul de spectatori pe care reușesc să-l asigure producțiile de valoare medie sau cele mai greu de mediatizat într-un festival. Din câte am văzut cu ochiii mei, la Arad, atmosfera e mai degrabă relaxată: spectacolele încep cu întârzieri, așa încât, de bine, de rău, sala se umple (sălile din circuitul festivalier având între 50 și 150 de locuri), iar publicul, chiar și atunci când nu-l convinge ceea ce vede, se manifestă binevoitor.

Arad-FUN are, indiscutabil, și o notă aparte, dincolo de conținutul programului, care, ca ca la orice festival cu specific *underground* de la noi, nu e nici sută la sută independent, nici sută la sută experimental, ci o alăturare mai mult sau mai puțin întâmplătoare a producțiilor „camerale" lansate de-a lungul unui an. Nota aparte e provocată, după părerea mea, de diversitatea și condiția foarte bună a spațiilor în

Dana VOICU, Richard BOVNOCZKY şi Pavel BÂRSAN în *Eu, tu&Costică*

care se desfăşoară festivalul, de la Turnul de apă al oraşului (datând de la 1896) la cele două–trei cluburi partenere, şi de la Sala Studio a Teatrului „Ioan Slavici" la cea, aflată în conservare, a Teatrului Vechi (spaţiu care a împlinit 190 de ani în 2007, după cum ne-a amintit expoziţia foto curatoriată de Gheorghe Sabău).

Am văzut, aşadar, patru spectacole prezentate, în mod evident, în alte coordonate decât cele originare, şi mi s-a părut că toate patru s-au adaptat fără mari probleme în locurile puse la dispoziţie de organizatori.

Primul dintre ele, tentant numit *Experiment – stimul*, venea de la Seghedin (Ungaria) şi fusese creat de Benkö Imola Orsolya cu trupa sa, Focus Mühely (înfiinţată în 2002). „Spectatorul este subiectul experimentului", avertiza caietul Festivalului, şi, e adevărat, nu am avut nevoie de titrare ca să „experimentez" minute bune de panică. Noi, cei treizeci de spectatori admişi în Studioul Teatrului „Ioan Slavici", am fost pentru început invitaţi să urmărim proiecţii cu un mesaj politic provocator. Apoi, dintr-o dată, ne-am trezit învăluiţi de întuneric şi linişte, aparent părăsiţi de actori. Lăsaţi în voia previzibilelor noastre reacţii în faţa necunoscutului, am chicotit, ne-am frăsuit, treptat ne-am indignat uşor şi, în cele din urmă, am fost nevoiţi să admitem că se poate mai rău: pe nepregătite, actorii care ne pândeau din umbră au început să mişune suspect printre noi, cu mişcări şi sunete de vietăţi sălbatice. Într-un târziu,

am fost conduşi din acel spaţiu, devenit inconfortabil, în alte „compartimente" de joc, ceva mai paşnice. Dar, despre ce a urmat, mare lucru nu aş putea să vă mai spun.

La un alt pol s-a situat recitalul lui Marius Damian, actor pe care, după ce l-am văzut şi la Arad, dar şi pe scena Teatrului ACT, am ajuns să-l prefer, sincer, în rolul de autor (recent, o piesă, *Pauza regelui*, i-a fost produsă la Radio, iar un alt text, *Mănâncă-ţi aproapele*, este deja destul de cunoscut). La Arad, obligat de regia lui Cristian Juncu să înfrunte publicul „cu mâinile goale", ţintuit în scaunul său de povestitor, Marius Damian a făcut eforturi să ne convingă că ar putea fi *Ghimpl* (aici, numit simplu, *Netotu'*, într-o adaptare după Bashevis Singer şi Jean-Claude Carrière). Spunându-şi textul pe un ton de litanie vag comică, vag reflexivă, ritmată de mici trucuri sonore care trădau retardul mental al personajului, tânărul actor mi s-a părut şi obosit şi plictisitor.

În Studioul Teatrului condus de regizorul Laurian Oniga a fost găzduit, la numai câteva zile de la premiera sa târgmureşeană (pe 18 mai), *Geniul crimei* de George F.Walker, probabil unul dintre cele mai aşteptate spectacole din Festival. El marchează revenirea pe scena românească a regizorului Theodor Cristian Popescu şi a interpretei sale-fetiş, Cristina Toma. Stabiliţi la Montréal, cei doi au ales să-şi orchestreze întoarcerea nu pe o partitură din cele „grele" („branşate" la realitatea societăţii şi scenei de astăzi), cu care ne obişnuise altădată teatrul lor. E drept că, şi de astă dată, au optat pentru un text în premieră pe ţară, aparţinând unui celebru dramaturg canadian, din păcate, necunoscut în România. La prima vedere, *Geniul crimei* (parte dintr-un ciclu de şase poveşti localizate de autor în acelaşi *Suburban Motel*) pare o piesă cu miză minoră. Pentru Cristi Popescu însă, abordarea acestui gen de comedie neagră, de pseudothriller saturat de umor, reprezintă o noutate şi e de remarcat curajul său dea ocoli cărările bătătorite, de a deschide şi pentru sine un capitol nou de creaţie. Un drum riscant, pe care au ţinut să-l urmeze nu doar mai vechi colaboratori: Cristina Toma, Nicu Mihoc (actor şi director al Teatrului 74, structura independentă care a produs spectacolul, cu sprijinul Consiliului Artelor din Canada), ci şi experimentata actriţă Monica Ristea-Horga, carismaticul Theo Marton şi (încă) studentul Cătălin Mândru. În studioul modular al teatrului arădean, scenografia lui Andu Dumitrescu (un alt vechi prieten al regizorului) a integrat un spaţiu minuscul, claustrofob – colţul sordid al unei camere de motel. De altfel, ceea ce se vede pe scenă e o lume de găinari mărunţi care-şi imaginează că joacă pe cai mari, că sunt pe cale să dea lovitura vieţii şi care, de fapt, bravează prosteşte, încercând să ignore rânjetul armei aţintite asupra lor. Vorbind despre această lume a victimelor prin definiţie – pe care o întreagă tradiţie literară şi cinematografică (în special, americană) a explorat-o până la clişeu –, regizorul Cristi Popescu nu a mers însă nici pe calea cinismului, nici pe aceea a poeziei. El îşi priveşte personajele prin filtrul parodiei, înregistrând cu camera ascunsă vitalitatea descurajantă a acestor siluete de insectar. Perspectiva sa e, prin urmare, chiar mai necruţătoare decât a autorului: ceea ce pare doar un nevinovat banc cu *looseri* se dovedeşte, în cele din urmă, filmul unei operaţiuni de lichidare în stil mafiot. Filosofia de viaţă a acestor rataţi, care se încăpăţânează să vadă peste tot mâna Ghinionului şi Ura prin care societatea se apără de indivizi ca ei, devine, astfel, pentru public, o pilulă amară. Din fericire, umorul actorilor este salvator, lăsându-ne în memorie compoziţii de bună calitate: Cristina Toma (o apariţie à la Uma Thurman în *Pulp fiction*), neaşteptat de dotată pentru comedie, reuşind să polarizeze atenţia publicului cu pofta sa de joc de zile mari, Nicu Mihoc (în rolul unui găinar de o naivitate înduioşătoare, obligat să facă pe băiatul dur),

Monica Ristea-Horga, încercând să-şi regleze încă datele vocale şi fizice pe frecvenţa personajului său (o Lady Macbeth din suburbii), Theo Marton (patronul de motel, veşnic „magnetizat", câştigând simpatia generală cu aerul său distrat) şi Cătălin Mândru (un puşti cu puseuri teribiliste, compromise de o doză de prostie letală). Deşi încă imperfect ritmat, *Geniul crimei* e un spectacol care reuşeşte să detumeze atenţia de la micile sale fisuri, concentrându-se asupra replicilor şi detaliilor cu potenţial comic exploziv (greu de uitat tevatura creată în jurul unui ceas furat de la un mort sau al perechii de pantofi ţipători care, deşi doriţi de fiecare, nu i se potrivesc nimănui).

La Teatrul Vechi din Arad am *revăzut* tripticul *Eu, tu* & *Costică*, montat de Theo Herghelegiu cu al său Teatru Inexistent pe scena Teatrului ARCA din Bucureşti, acum cu o treime din distribuţie schimbată (Danei Voicu şi lui Richard Bovnozcky li s-a alăturat, între timp, Pavel Bârsan). Nu cred că miza acestui spectacol insolit ar trebui căutată în corespondenţa ideilor vehiculate de monologurile ample care îl alcătuiesc. Nimic mai puţin compatibil decât scrierile lui Rodrigo García (*Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald's*), Theodorei Herghelegiu (*Vă urcaţi la prima?*) sau Venedikt Erofeev (o adaptare a romanului său, *Moscova–Petuşki*). Nimic mai diferit ca tipul de discurs şi amprenta stilistică a celor trei autori. Chiar dacă, prin *coda* spectacolului, regizoarea propune o lectură convergentă, eu una prefer să văd în tripticul său o suită de *one-man-show*-uri minimaliste, aproape perfect calibrate în funcţie de personalitatea fiecărui actor. Pavel Bârsan e protestatarul antiglobalizare din *Ronald...*, care, deşi plănuieşte un scenariu de exterminare a societăţii de consum, sfârşeşte prin a consuma el însuşi un sandvici de la McDonald's. Dana Voicu e Tereza, o lingvistă celibatară, care lucrează la un „dicţionar al stărilor umane" (pentru Academia Română!). Şi pe ea o descoperim pe aceeaşi bancă (unicul obiect de decor), trăgând ţigară de la ţigară, în aşteptarea unui tramvai care nu mai vine, vorbind întruna pentru a-şi masca teama metafizică faţă de „depoul mare şi gol". Pe când Richard Bovnoczky e veşnic mahmurul Kostea (Venicika în romanul originar, *alter-ego*-ul lui Erofeev) care, în timp ce călătoreşte cu trenul până la capătul propriei vieţi (acolo unde nu-l mai aşteaptă iubita, ci poate doar mântuirea), dă pe gât cantităţi impresionante de alcool. Sunt indivizi absolut normali, cu idealuri, slăbiciuni şi disperări normale. Sunt trei mărturii despre lumea de azi şi oamenii ei, nu doar suculent puse în pagină (cu un dozaj incredibil între tristeţea dizolvantă şi entuziasmul paralizant), dar şi extrem de profesionist interpretate. Pavel Bârsan şi Dana Voicu dialoghează cu publicul fără inhibiţii. El – cu un soi de implicare plină de inocenţă, deloc agresivă în ciuda accentelor univoce ale textului; ea – cu o virtuozitate (pe care nu o regăsesc la nici o altă tânără actriţă) de a face spectacol din firescul vieţii, din platitudini şi banalitate. Nu mai vorbesc de Richard Bovnoczky, pe care, de la premieră încoace, l-am văzut rotunjind acest dificil rol, lucrat la „fotogramă", de la gestul infim la amplitudinea sensului care răzbate după aproape fiecare frază erofeeviană.

Nu voi încheia succintul meu episod arădean fără să menţionez Atelierul de dramaturgie găzduit de Festival şi susţinut la această ediţie de Alina Nelega (cu numeroşi participanţi din Cluj şi Braşov, în mijlocul cărora am poposit şi eu într-o înfierbântată după-amiază de lucru), un atelier finalizat, asemenea celui de anul trecut (condus de Katalin Thuroczy), cu o prezentare publică, dar şi, conform unei promisiuni, cu o „Antologie de texte noi în teatrul vechi", proiect iniţiat de Ovidiu Balint (anul trecut au fost publicaţi, în „Biblioteca Teatrului Imposibil": Cristian Bârsan, Cristian Liviu Dobre, V.Leac, Ioan Peter şi Iulia Vera Turceanu).

DEZBATERE

Theodor Cristian POPESCU, Andreea DUMITRU, Radu MACRINICI, Alina NELEGA și Dana VOICU

„10 ani de teatru independent în România"

reSourcing.
Activarea unei zone de cercetare a culturii contemporane în România

În 2007, ECUMEST derulează – împreună cu un grup de artiști și teoreticieni din dans contemporan, teatru, arte vizuale proiectul-pilot **reSourcing. platformă critică** – o cercetare multidisciplinară asupra istoriei culturale recente în România, propunîndu-și documentarea și recuperarea unor mișcări care au influențat dezvoltarea prezentă a scenei culturale, artistice și intelectuale. O privire din prezent către trecutul recent, concentrată asupra unor intervale de timp diferite, pornind din anii '60 ai secolului XX și până astăzi, și, de asemenea, o încercare de a identifica instrumentele necesare pentru a scrie o istorie rămasă nescrisă pînă acum, completată de nevoia evidentă de a propune un discurs referitor la această istorie. Proiectul aduce împreună persoane-resursă pentru diversele domenii artistice, dorind să lanseze în viitor un spațiu-resursă, de cercetare și de documentare asupra culturii contemporane, deschis publicului larg. Cercetările realizate în 2007 se vor concretiza în materiale scrise, audio, foto, video, care vor constitui o bază pentru dezbaterile și prezentările din cadrul proiectului și care vor fi disponibile deopotrivă, ulterior, spre consultarea publicului larg. Între inițiatorii proiectului se află Manuel Pelmuș, Mihai Mihalcea, Lia Perjovschi, Dan Perjovschi, Corina Șuteu, Oana Radu, Ștefania Ferchedău, Ștefan Tiron. Proiectul este derulat în parteneriat cu Fundația ERSTE (Viena), în cadrul programului „Patterns", ce reprezintă un cadru transnațional de cercetare asupra istoriei culturale.

reSourcing la Arad

Întâlnirea-dezbatere cu tema ***10 ani de teatru independent în România*** face parte din proiectul de cercetare *Cine mai are nevoie de teatru după '89?*, care își propune să documenteze, cu rezultate concrete (un studiu, o arhivă minimală, un site), intervalul de mijloc din istoria recentă a scenei românești, cel în care s-a afirmat *tânărul* teatru independent, analizându-i rădăcinile, consistența, dar și influența asupra „generației 2000", o generație aparent mult mai coerent articulată, receptată, promovată. Cercetarea urmărește, în primul rând, traiectoriile individuale ale unor artiști (actori, regizori, dramaturgi, producători) care au refuzat să se manifeste în interiorul „sistemului" (al teatrului instituționalizat), perpetuat, cu toate avantajele și tarele sale, după '89. În prim plan se află *exclusiv* generația artiștilor tineri afirmați după acest an de cotitură, dar mai ales în intervalul 1996–2000, așadar, într-un climat cultural și social nevralgic și politizat, care i-a obligat pe cei mai mulți dintre ei să experimenteze ceea ce Dan Perjovschi a numit „războiul propriului context". Ne interesează să aflăm în ce măsură au reușit ei să creeze structuri independente funcționale și alternative estetice reale, să influențeze și să contamineze mediul teatral tradițional. Dincolo de mărturiile lor subiective și de povestea unor companii particulare, a unor fundații și festivaluri importante, proiectul încearcă să reconstituie contextul în care s-a născut în România o adevărată dezbatere despre teatrul underground/ experimental/ alternativ.

Întâlnirea a fost programată în mod deliberat în cadrul **Festivalului de Teatru de Cameră și Underground Arad-FUN**, acesta găzduind un atelier de dramaturgie condus de Alina Nelega, producții semnate de Theo Herghelegiu și un spectacol produs de Teatrul Luni de la Green Hours. Mai mult, ea a avut loc pe 22 mai, în aceeași zi fiind prezentată la Arad montarea *Geniul crimei* de George F. Walker, în regia lui Theodor Cristian Popescu (stabilit în Canada și revenit temporar în țară), producție a Teatrului 74 din Târgu Mureș în parteneriat cu Consiliul Artelor din Canada. Dezbaterea a avut loc la Clubul KF– cafenea, ceainărie, club + spațiu alternativ pentru arta contemporană.

Dintre invitații anunțați au fost prezenți: Lelia Ciobotariu și Lucian Pavel (Fundația Antigona), Dana Voicu (Teatrul Inexistent), Radu Macrinici (Festivalul Atelier), Alina Nelega (Dramafest și programul *underground* al Teatrului Ariel din Târgu Mureș), Theodor Cristian Popescu și Cristina Toma (Compania 777), Voicu Rădescu (Teatrul Luni de la Green Hours). Ceilalți, adică: Mihaela Sârbu (Teatrul Fără Frontiere), Alina Moldovan (Festivalul AltFest), Theo Herghelegiu (Teatrul Inexistent), Nona Ciobanu (Fundația Toaca) au lipsit din motive obiective. Au mai participat, cu intervenții în dezbatere, Ștefania Ferchedău, director Ecumest, Ovidiu Balint, directorul Casei de Cultură a Municipiului Arad și al Festivalului Underground Arad-FUN, Laurian Oniga, regizor și director al Teatrului Clasic „Ioan Slavici" din Arad, Radu Dinulescu, regizor, directorul Teatrului de Marionete din Arad și producător al Festivalului, Dan Stoica, traducător. Moderator și coordonator al cercetării: Andreea Dumitru.

Andreea Dumitru: Întâlnirea noastră poartă titlul simbolic *10 ani de teatru independent în România*. Sigur că nu sunt doar 10 ani, dacă ne gândim că Teatrul Inoportun s-a născut în '91, la inițiativa UNITER. Am încercat să semnalăm, însă, faptul că am parcurs deja o perioadă importantă, că ne putem permite acum o distanță critică. Important este și că toți eroii acestei cercetări, cei care au pus pe picioare fundații, companii, festivaluri în urmă cu (mai bine de) 10 ani, fac teatru

încă, nu au renunțat. Dacă nu se regăsesc toți independenții în această cercetare – și absența Teatrului ACT de la discuțiile de azi poate părea o omisiune gravă – este pentru că noi vorbim aici despre o generație afirmată după '89, mai ales în contextul bulversat care a debutat cu victoria Convenției, în '96. Protagoniștii ei nu au lansat manifeste, deși au idealuri și teme comune, care par să se regăsească și în preocupările *dramAcum*, de pildă. Există, așadar, precedente pe care trebuie să le onorăm, ca să nu ne imaginăm că totul s-a ivit din neant.

Lelia Ciobotariu și Lucian Pavel sunt printre primii care au imaginat o structură alternativă, chiar dacă fără rezultate foarte vizibile. Erați actori proaspăt angajați la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. De unde dorința, nevoia de a crea un drum paralel cu instituția de stat? Ce v-a determinat să creați Fundația Antigona, ce anume v-a inspirat?

Lelia Ciobotariu: Mama mea a fondat, împreună cu Valeria Seciu, Teatrul Levant, apoi a dezvoltat ideea unui teatru independent în România. Lucrurile au mers o vreme, dar pe urmă s-au oprit. Nu știu de ce. La rândul meu, am încercat și încerc încă să-mi găsesc o identitate, un mod de a mă exprima. Eu am făcut teatru nu neapărat din vocație, ci pentru că-mi doream un soi de libertate pe care n-o găseam nicăieri. Despre asta era vorba mereu în discuțiile cu prietenii noștri, cu Dana Voicu, cu Nona Ciobanu apoi, despre cum nu vroiam noi să facem compromisuri. Eram foarte entuziaști. Vroiam să facem teatru altfel, să fim altfel.

Andreea Dumitru: Asta se întâmpla imediat după scandalul demiterii lui Alexandru Dabija, dar și după alte scandaluri în teatre. V-a influențat foarte mult acest context?

Lelia Ciobotariu: Cred că pe noi toți ne-a marcat. Dar importante în viața mea în teatru au fost mai ales întâlnirile. Parte dintre ele chiar cu oamenii de aici (prietenii mei), apoi cele cu regizorii cu care mi-am dorit să lucrez. Noi eram foarte la început, abia descopeream fiecare lucru. Era o perioadă în care primeam faxurile la poștă! Nu se auzise încă de *internet*, fiecare gest pe care-l făceam era o aventură. Actele la judecătorie, ștampila, totul era o descoperire.

Andreea Dumitru: Iată-ne în plină arheologie a teatrului independent. Aveați sentimentul că făceați un lucru eroic sau era pur și simplu vorba de salvarea individuală, a voastră ca artiști care vroiau să lucreze și nu găseau cadrul în care să facă acest lucru?

Cristi Popescu: Era evident o salvare individuală, nimic eroic. Practic, noi toți funcționam în sistem. Eu eram regizor angajat, Cristina era actriță angajată și am rămas angajați ca să putem să ne plătim chiria, însă evident căutam un fel de spațiu de libertate în care să nu lucrăm cu artiști care se găseau din întâmplare pe unele liste pe care ți le dădeau directorii teatrelor, un spațiu în care să putem monta, eventual, autori sau texte care nu ar fi trecut de gustul unora care se aflau la putere în teatrele de stat. Am încercat, în măsura în care în vidul general de atunci, știa cineva cum se face o ștampilă, să pornim cumva... Noi ne-am vândut mașina pe care o aveam atunci, o Skoda veche și proastă, și-am făcut primul spectacol. Poate părea un pic eroic dacă privești așa, dar nu era deloc, efectiv încercam să facem un spectacol care să ne mențină în viață și să se apropie de ceea ce credeam noi că ar trebui să fie.

Cristina Toma: Cred că exista modelul din exterior și sunt convinsă că am fost influențați de el. Făcând turnee în Scoția, în Germania, eu una am fost foarte impresionată de corpul tehnic de acolo, de toți oamenii care alergau în jurul scenei și care știau să facă de toate, cu naturalețe, cu lejeritate și cu devotament.

Cristi Popescu: Într-un fel, ne puneam întrebarea: dacă îi plătim noi, deci dacă nu mai sunt doar pe un salariu impersonal, care vine o dată pe lună, oare muncesc mai bine? Evident, răspunsul era şi da şi nu, pentru că, într-un fel, şi dacă-i plăteai, tot aşa munceau majoritatea, în mod surprinzător, dar atmosfera era cumva diferită, dacă ne concentram mai curând pe un proiect decât pe o instituţie. Noi am reuşit să facem patru spectacole până când energia...

Alina Nelega: Dar nici măcar voi n-aţi fost independenţi în sensul adevărat al cuvântului, pentru că aţi lucrat în teatre care v-au găzduit, plăteaţi sau nu o chirie, plăteaţi sau nu biletele. Până la urmă, acest sens al cuvântului *independent* este real sau nu? Andreea spunea că Teatrul ACT nu apare în această selecţie. Dar Teatrul ACT este singurul teatru care îşi susţine existenţa în mod independent şi asta pentru că Teatrul ACT înseamnă Marcel Iureş, or, dacă este să fim sinceri cu noi înşine, Teatrul ACT s-a transformat, din ce în ce mai mult într-un *venue*, într-un teatru-gazdă, nu are propriile sale proiecte. Cred că sunt nişte diferenţieri aici, care ar ajuta, poate, la direcţionarea discuţiei. Cuvântul *independent* nu cred că acoperă complet o realitate şi dacă nu acoperim realitatea cu cuvinte – vorbesc din perspectiva unui om care are treabă cu cuvintele...

Radu Macrinici: Impresia care se poate crea ascultând ceea ce vorbim noi este că totul s-a întâmplat haotic, eroic, lacrimogen, că nu ştiam ce-i ăla fax, mail. Ei bine, nu. Mi se pare că cei care au reuşit să facă câte ceva, aşa-zişii independenţi, au fost de-un cinism absolut admirabil, pentru că au reuşit să paraziteze şi să deturneze politica repertorială a unor teatre de stat. Mi se pare o mişcare atât de inteligentă, chiar dacă uneori inconştientă, încât până să-şi dea seama directorii de teatru, instituţia era deja pe o altă direcţie. Ştiu experienţa mea de la Sfântu Gheorghe şi cea a lui Cristi Popescu la Târgu Mureş...

Alina Nelega: Cu singura diferenţă, Radu, că tu erai într-o poziţie de putere, pe când noi... noi nu eram nimic în teatrele acelea.

Radu Macrinici: Nu, nu era nicio poziţie de putere şi nu vreau să intru acum în amănunte. Eram directorul Secţiei Române a unui teatru condus de un director general... A doua idee a mea este că cel mai bun teatru independent s-a făcut cu bani publici, cum era şi normal. Câţi au adunat bani de la sponsori?

Dana Voicu: Unii au adus de-acasă.

Radu Macrinici: Da, dar câţi? Majoritatea banilor au venit de la Ministerul Culturii, de la UNITER..... de la consiliul local.

Radu Dinulescu: Teatrul independent nu exclude banii publici. Dacă o companie devine bună şi câştigă proiecte... Până la urmă, nicăieri în străinătate nu se exclude ideea de a primi bani publici.

Dan Stoica: Nu există companii independente în străinătate care să nu se bazeze măcar în proporţie de 20% pe bani publici.

Radu Macrinici: Cu atât mai mult şi discuţia despre teatrul independent trebuie nuanţată. Dacă judecăm după o grilă politică, tot teatrul românesc după 1989 a devenit un teatru independent. Înainte nu era deloc. Deci, independenţa nu era doar un termen pe care să şi-l revendice cei care aveau companii particulare. Toate teatrele din România s-au simţit după '89 independente să facă ce vor, să aibă un repertoriu liber...

Radu Dinulescu: La un teatru care primeşte numai bani publici, directorul dă seama ce face cu ei, uneori chiar şi repertorial, pe când la un teatru independent, primeşte bani pentru proiecte şi nimeni nu-l întreabă nimic.

Alina Nelega: Un teatru independent se susține singur, un teatru bugetar are un ordonator de credite. Asta e toată distincția, hai să fim clari. Dar și teatrele bugetare pot să primească bani de unde primesc teatrele independente.

Radu Macrinici: Dar și teatrele bugetare au proiecte, orice spectacol care se produce pe scena unui teatru este un proiect.

Andreea Dumitru: Radu Macrinici spunea că independenții au acționat inteligent, reușind să păcălească instituția. Or, Cristi Popescu îmi povestea într-un interviu că și instituția a fost inteligentă, preluând spectacolul, deși compania particulară continua să-i plătească oamenii la fiecare reprezentație.

Cristi Popescu: Asta era interesant atunci: când am încheiat un contract de colaborare cu Teatrul Odeon, ei au zis: „Bine, dar îi plătiți pe toți". Eu n-aveam nevoie decât de un om să opereze lumini, unul să opereze sunetul și unul să mă ajute... „Nu, nu, au zis, toate plasatoarele". „Câte sunt?" „Șapte." „Bine." „Femeia de la casa de bilete." „Păi de ce s-o plătesc eu?" Plăteam. 10% din bilete le lua numai ea, mai mult decât autorul textului și atunci, într-un fel, noi eram o companie care îi alimentam din veniturile noastre, destul de substanțial, plus cele 50% pe care le lua teatrul. Plăteam vreo opt oameni la negru, cu bani în mână. Plus tâmplarii și toți cei care mi-au făcut decorul. Era, într-adevăr, o coabitare în care ne serveam unii pe ceilalți, pentru că și noi foloseam scena și cabinele, și profitam de un loc în care publicul venea, eram prinși într-un repertoriu. Le sunt foarte recunoscător, să nu mă înțelegeți greșit, lui Alexandru Dabija și Dorinei Lazăr că au avut curajul să ne primească atunci, fiind înjurați de mulți actori din trupă care ziceau: „Ce caută ăștia aici?" La vremea respectivă, mi se părea că e o formă care poate funcționa, că putem veni și noi cu un fel de libertate în care, totuși, teatrul de stat putea să zică: „Nu știm, asta fac ei, nu ne întrebați de ce se vorbește urât pe scenă, că nu noi vorbim, e compania asta care vine la noi, dar uite ce bani scoatem de pe urma lor."

Dana Voicu: Când ne-am apucat de teatru în afara instituției, pe noi ne interesa foarte mult ce fel de dramaturgie jucăm. Ăsta a fost motivul principal. Am dorit să jucăm numai dramaturgie contemporană, ceea ce nu credea nimeni că puteai face în mod normal în teatru pe vremea aceea. Câștigul cel mai mare în toți acești 10 ani este că am format un public pentru dramaturgia contemporană, și românească și străină. Sunt tineri care au crescut odată cu țara asta a independenților. Oameni care aveau 15 ani acum 10 ani și care au crescut la Târgu Mureș, Sfântu Gheorghe, Bistrița, erau ahtiați după spectacolele independenților, pentru că aduceau o altfel de dramaturgie.

Laurian Oniga: Ca director al unui teatru finanțat de municipalitate, lucrez și pe buget de la primărie și pe proiecte. Teatrul are și studio, dedicat experimentului teatral finanțat. Am venit la întâlnirea aceasta interesat să înțeleg fenomenul, chiar dacă, aparent, nu fac parte din el. Până în'89, puteam vorbi de o instituție prizonieră cenzurii, tovarășilor de la partid, repertoriului... Trebuie să recunoaștem că lucrurile astea nu se mai întâmplă, iar dacă totuși se mai întâmplă, înseamnă că directorul teatrului e o persoană care nu are ce căuta acolo. E cunoscut din presă scandalul pe care l-am avut aici cu spectacolul pe un text contemporan al lui Măniuțiu, *Iubirea Fedrei*, dar nu mi-a pus nimeni pumnul în gură. Eu vreau să înțeleg, plecând chiar de la conceptul acestui festival, unul cât se poate de necesar: ce înseamnă *underground* în teatrul românesc, astăzi? Ce înseamnă teatru *independent*? Independent față de ce? Dacă e independent financiar, nu pot să cred în povestea asta. Dacă luăm cuvinte care n-au acoperire în ceea ce se face... Văd aici pe invitație: „*actori, regizori care au refuzat sistemul de stat*"... Doamna Nelega

tocmai are o premieră la Teatrul Clasic din Arad şi cred că îşi doreşte să aibă o premieră în orice teatru. Nona Ciobanu a debutat într-un teatru de stat...

Voicu Rădescu: Poate trebuia să scrie: „care au refuzat sau au fost refuzaţi de sistem".

Laurian Oniga: „Au refuzat" este deja un gest pe care eu îl apreciez.

Radu Macrinici: Eu cred că toţi au refuzat să se manifeste în interiorul sistemului, să nu ne facem că nu înţelegem. Ce ar fi trebuit să monteze Cristi Popescu? Everac, Cehov, Gogol ş.a.m.d. Sistemul asta îi cerea să monteze acum 10 ani.

Laurian Oniga: În marea lor majoritate, au montat şi încă vor să monteze la Teatrul din Arad. E penibil să fim „furioşi", să fim nonconformişti, dar în acelaşi timp, în alt context, să fim cât se poate de conformişti şi convenţionali.

Alina Nelega: Este foarte corect ce s-a scris aici. Eu am debutat scenic în '97, în Sala Studio a Teatrului National din Târgu Mureş, după care am refuzat să mai lucrez în sistem şi am creat o structură alternativă, numită DramaFest, pentru că mi-am dat seama ce soartă are un dramaturg în sistem. Ar fi foarte interesant dacă am putea să comparăm ce mi s-a întâmplat mie personal acum 10 ani şi ce mi se întâmplă astăzi, să vedem dacă sistemul s-a schimbat aşa de mult. Acest refuz de a lucra în sistem – care nu îmi aparţine numai mie, care aparţine şi lui Cristi Popescu, care a fost în sistem, şi Nonei Ciobanu, care a fost în sistem –, dorinţa lor de a crea structuri independente, alternative sistemului, asta este discuţia de astăzi, nu în ce măsură suntem noi farisei sau ipocriţi, că de fapt nu am vrut să rămânem în sistem pentru că nu am fi fost destul de buni artişti. Eram destul de buni artişti, am fi putut fi înghiţiţi de sistem, dar nu ne-am lăsat înghiţiţi, eu cred că, de fapt, asta e discuţia, istoric vorbind.

Voicu Rădescu: Se poate spune că sunt artişti care au ieşit din sistem şi care şi-au căutat debuşeuri.

Andreea Dumitru: De ce credeţi că toate aceste companii s-au născut în perioada 1996–2000 şi nu mai devreme, în perioada ministeriatului lui Marin Sorescu, de pildă, când s-a produs o recentralizare a instituţiilor de cultură? De ce tocmai din '96, când s-a simţit şi în plan politic un vânt de schimbare, de ce tocmai generaţia voastră?

Ştefania Ferchedău: Resursele din care s-au născut toate aceste proiecte experimentale au fost întotdeauna resurse din afară. Abia acum putem spune că încep să intre bani româneşti în zona experimentală.

Andreea Dumitru: Modelul DramaFest a fost Royal Court Theatre, din parteneriatul cu instituţii străine s-au născut foarte multe iniţiative. V-a inspirat acest dialog?

Alina Nelega: Aş încerca să ofer o explicaţie a faptului că aceste companii nu s-au născut între '90 şi '94. Cred că este exact perioada recuperărilor în teatrul românesc, dacă ne-aducem aminte. Era perioada în care marii regizori îşi făceau spectacolele pe care n-au putut să le facă în perioada comunistă.

Andreea Dumitru: Dar a fost şi perioada scandalurilor. Mulţi dintre ei deveniseră directori ai unor teatre.

Alina Nelega: Şi au început conflictele interioare, care s-au transferat instituţiei, între calitatea de artist şi de om liber şi calitatea de director, de administrator, de om neliber, dacă vreţi.

Dan Stoica: Eu cred că vă supăraţi degeaba pe aceste instituţii de stat care vor muri până la urmă. E o evoluţie socială şi culturală care a avut loc în toate ţările din Est. La un moment dat, acest tip de instituţii de stat, cu o structură foarte solidă şi aparent de nemişcat, se vor desfiinţa foarte rapid, pentru că nu sunt viabile.

Deocamdată nu sunteți deloc organizați ca să preluați... E ultima rămășiță a sistemului socialist...

Radu Macrinici: Ce vă face să credeți că se va întâmpla asta și în România?

Dan Stoica: E o evoluție firească a economiei de piață, în măsura în care România nu se întoarce înapoi la socialism. Acest sistem cultural al teatrului de stat nu este viabil.

Radu Macrinici: Dacă e dorința comunității de a avea un teatru, nu o poate nimeni împiedica. Dacă consiliul local dorește să aibă un teatru și alocă bani pentru asta...

Lelia Ciobotariu: Acest proces s-a întâmplat în timpul vieții noastre. Acești oameni care au creat teatrul independent au căutat...

Radu Macrinici: ... au parazitat structurile osificate.

Dana Voicu: Vă dați seama că eu nu pot să aștept încă douăzeci de ani evoluția firească.

Ovidiu Balint: În 2000, am ajuns director la Casa de Cultură a Municipiului Arad. Sunt, deci, un manager cultural. Eu am avut șansa acestui festival din cauza unui refuz într-o instituție... Actorii din Teatrul de stat arădean își doreau să facă altceva, erau sătui de montări grandioase, de același repertoriu... Am făcut un proiect primit de Primăria Municipiului Arad, care presupunea, de fapt, finanțarea unor spectacole de teatru independent, fără ca acei regizori și actori să se fi constituit într-un teatru sau într-o asociație culturală. Și au ieșit vreo șapte–opt producții într-un an, spectacole bune, cu doi–trei actori. La Arad exista și există încă un Festival de Teatru Clasic. M-am dus la directorul Teatrului de Stat și i-am spus: „Uite, actorii și regizorii tăi au produs la mine șapte–opt spectacole. Nu vrei să le prezinți spectacolele la matineu în cadrul Festivalului de Teatru Clasic?" Dar Ovidiu Cornea mi-a răspuns: „Domnule Balint, e un festival serios, nu putem să prezentăm spectacole de genul ăsta. De ce nu faceți dumneavoastră un festival dedicat acestor spectacole? Am zis OK, și în anul următor l-am prevăzut în proiect și l-am numit Festivalul de Teatru de Cameră și Underground. Așa s-a născut acest festival pe care de doi ani l-am dedicat trupelor, companiilor și producțiilor independente. Din păcate, independența despre care vorbim nu prea există. La ediția din acest an, am pierdut șase spectacole foarte bune, unul de la Teatrul Imposibil, pentru că actorii erau angajați la Teatrul Național și îi ținea Andrei Șerban la repetiții.

Andreea Dumitru: Alina Nelega mi-a propus, ca să evităm acest termen spinos de *independență* – constatăm că nu putem vorbi de independență 100%, "pură" –, să le numim *structuri alternative*. Radu Macrinici e părintele celui mai vechi festival dedicat „structurilor alternative"...

Radu Macrinici: Da, din '92, când s-a înființat Fundația Liga pentru Teatru.

Andreea Dumitru: De ce l-ați creat, de ce vă trebuia un astfel de festival la Sfântu Gheorghe?

Radu Macrinici: Să vă răspund foarte sincer, chiar dacă răspunsul poate să nu fie în favoarea mea. Eram proaspăt director într-un teatru aproape mort, care se mai numea și „Andrei Mureșanu", la Sfântu Gheorghe. Nu e nevoie să contextualizez. Și acel teatru avea nevoie de o locomotivă care să-l tragă după ea și să-l scoată în evidență. Degeaba îi chemam la premieră pe jurnaliști, critici, că nu venea nimeni, avea o faimă proastă, și atunci am creat un festival la care au venit acești oameni, au început să scrie, au văzut și producțiile teatrului care începuseră să fie ok, și-apoi relația s-a normalizat, a devenit un teatru care din lumea a treia a urcat... da, în divizia A, deși acum îmi pare că va retrograda. De ce „Atelier"? M-a atras conceptul, ideea de a construi o structură mi s-a părut fascinantă. Era un festival

gândit de o fundație, atenție, Fundația Liga pentru Teatru s-a constituit exact pentru a susține acest festival. Nu știu câte fundații existau în teatru în România anului '92. Iată, peste o lună, va avea loc ediția a XV-a. De ce spuneam „structuri care parazitează alte structuri"? Foarte multe teatre își doreau să participe la festival cu un spectacol, dar festivalul avea o grilă teoretică, și atunci aceste teatre produceau special pentru festival. Sigur că e rău pentru alte care au apărut, la Sibiu, Piatra Neamț (care și el a început să semene cu Atelierul), au început să producă spectacole exact pentru acest gen de festival și atunci în repertoriul teatrelor osificate au apărut acești licurici, ceea ce, combinat cu ceea ce făceau ei... a reușit să contureze o mișcare. Eu zic că s-a structurat mișcarea, nu trebuie s-o mai căutăm. Sigur că a existat înaintea noastră Grotowski, dar, ce să facem, Papa era polonez...

Andreea Dumitru: Fără festivalurile de teatru alternativ nu s-ar fi dezvoltat mișcarea.

Radu Macrinici: Absolut. Ei au putut să se manifeste.

Dana Voicu: Adevăratele întâlniri și dezbateri se țineau în festivaluri. Dacă n-ar fi fost Târgu Mureș, Sfântu Gheorghe, Bistrița, jucam de două ori la Muzeul Literaturii, de trei ori la Green Hours și gata.

Radu Macrinici: Pentru că turnee...

Radu Dinulescu: Înainte de '94, nu exista o legislație pentru companii private, trebuia să ții de-o fundație, abia acum a intervenit în Legea teatrelor posibilitatea de a forma o trupă, nu o asociație sau o fundație, ci o companie cu nume, legal înregistrată la Registrul Comerțului ca să poți să-ți faci bilete pe care să scrie Teatrul... Astea sunt lucruri care țin de instituții și de legi care nu au existat.

Laurian Oniga: Ești și burlac, și căsătorit. Ești și la stat, și independent. Din păcate, nu se poate altfel.

Radu Macrinici: Festivalul Atelier este înregistrat la Oficiul de Stat pentru Invenții și Mărci.

Andreea Dumitru: Noi constatăm că cei care au înființat structuri alternative sunt regizori, actori, dramaturgi, dar Voicu Rădescu este într-o situație stranie. Singurul de aici care are un sediu. Fundația Toaca și-a câștigat un sediu târziu după înființare. În ce măsură, având un sediu, ați simțit pulsul acestei mișcări alternative și când ați început să aveți o viziune clară asupra lucrurilor pe care le puteți face?

Voicu Rădescu: La început, n-am simțit nimic. Era un club de jazz. E adevărat că am dat cu nasul prin Trupa pe butoaie... Mi-a plăcut mirosul ăla și cred că asta a fost grăuntele cu care a început, întâmplător.

Andreea Dumitru: Dar din 2001, împreună cu Ariel, cu *underground*, cu ACT, ați creat o formulă care, într-un fel, a dat startul oficializării mișcării independente, în cadrul Festivalului Național de Teatru.

Voicu Rădescu: Păi, erau destul de multe spectacole, și la noi, și la ACT, cele două spații învecinate. Prima formulă a fost *Independent off*, apoi *undergreenact.* Apropo de festivaluri, aceste două ediții ale Festivalului Independent de Teatru pe care am vrut să-l facem împreună, în mod tradițional, au adus mult mai mult public, o chestie care la început nu era prevăzută. Public din ACT a venit în Green, public din Green s-a dus la ACT, au intrat critici care nu veniseră niciodată până atunci în Green. Cele două echipe au aprins o scânteie serioasă.

Andreea Dumitru: Constatăm că în 2007 absolut toți cei de aici fac încă teatru și nu au renunțat. Cristi are în seara asta spectacolul lui de revenire. Tot el

mi-a spus, când am făcut interviul: am crezut că nu se poate, de-asta am plecat din țară, exasperat de un context politic și, evident, m-am înșelat.

Cristi Popescu: Am plecat după ultima *mineriadă.* N-am știut că e ultima.

Voicu Rădescu: Și spectacolele tale de la „Nottara" au fost un declanșator de spirit nou.

Andreea Dumitru: Companiile înființate de actori sufereau la început de o lipsă de viziune, dar și-au clarificat pe parcurs zona de interes. Dacă ne gândim la Mihaela Sârbu, ea abia după 2000 a început să știe ce anume vrea cu adevărat să realizeze cu Teatrul Fără Frontiere, deși până atunci avusese spectacole normale, cu texte clasice. Lelia îmi mărturisea invidia ei pentru Compania 777.

Lelia Ciobotariu: Nu invidia, admirația...

Andreea Dumitru: ...care a avut de la început un program, s-a lansat cu un program.

Cristi Popescu: Eu sunt de acord cu două lucruri exprimate de domnul Oniga. Noi reacționăm la un context, totuși. Eu mă întreb în 2007 dacă aș mai face ce-am făcut, ca propunere repertorială sau formă teatrală. Mi se părea că în acel context în care lucram (repet, ca regizor în teatrele de stat; m-am angajat imediat după facultate și până am plecat, angajat am fost), repertoriile se făceau absolut la întâmplare și cred că erau dictate de cei permanenți în teatru, pe criteriul vechimii: cine era actor mai bătrân spunea ce vroia să joace. Reacția mea a fost la acel context și dacă el s-a schimbat, azi probabil că aș face altceva. Vroiam să propun lucruri care nu le-ar fi plăcut să le joace, credeam eu, sau nu le-ar fi venit ușor să le facă și asta m-a dus ușor-ușor spre o anumită viziune: mi se părea că lipsește un anume tip de dramaturgie care îmi plăcea mie atunci, mai ales britanică și americană, autori mai noi, dar n-am făcut din asta o dogmă, n-am zis „la gunoi cu Shakespeare!". Ce m-a motivat pe mine a fost să compensez o anume lipsă din acel moment (în '97, '98), o zonă de texte puțin mai directe. Mi se părea că trebuie să-mi caut tipul meu de teatralitate în lucrul cu actorul și că, în contextul respectiv, m-ar ajuta un tip de texte noi care mi-ar permite să caut un joc mai direct, mai simplu. Nu am avut o estetică diferită, într-adevăr, n-am intrat, ca Szajna, Kantor sau Grotowski, într-o estetică pe care să mi-o refuze mișcarea de teatru. Nu; spectacolele mele puteau fi prezentate și au fost prezentate în repertoriu absolut normal, *mainstream.* Niciodată într-un spectacol al Companiei 777, actorii n-au rămas neplătiți, ba chiar îi plăteam mai bine decât aveau salariile, sperând că reușim să luăm și ceva din stabilitatea instituției, fără s-o distrugem, fără s-o omorâm, dar și să ne găsim o bulă de libertate în care să avem control mai mare asupra a ceea ce făceam.

Voicu Rădescu: Cred că artiștii își găsesc drumul și de aici probabil vor ieși și structocămilele pozitive. Unele între instituția de stat și artiști particulari, altele între instituția de stat și companii particulare ori numai între cele private.

Alina Nelega: Domnul Oniga a spus aici un lucru foarte important: instituția te protejează. În măsura în care în România încă nu există acele canale de finanțare sau, mă rog, abia încep să se creeze, dar nu există în mod instituționalizat, nu mergi la sigur dacă ești independent. Nu există acest reflex al omului de a plăti un bilet suficient de scump ca să acopere niște cheltuieli de producție independentă.

Voicu Rădescu: Acum ani de zile, la o altă masă rotundă, cred că am fost singurul care am spus că nu e nevoie de bani de la stat în teatrul privat. Asta era clar părerea mea în momentul acela, eram foarte sincer. Azi îmi dau seama că am greșit. Nu te poți autofinanța total.

Ştefania Ferchedău: Banii publici nu trebuie lăsaţi acolo. De fapt, toţi aceşti finanţatori străini care ne-au susţinut pe toţi în trecut se retrag acum. Fiecare dintre iniţiativele astea au construit aici ceva relevant în felul în care s-a schimbat contextul, fiecare s-a inventat ca să poată să facă ceea ce vrea... Se întâmplă şi în celălalte domenii. Ne aflăm în acest spaţiu de la KF, care este un proiect independent, o iniţiativă a tinerilor din Arad, un spaţiu care are comunitatea lui de artişti pe zona de arte vizuale, care încearcă şi ei prin fondurile proprii, fără niciun fel de altă finanţare (proiectele pe care le fac sunt finanţate din ceea ce vând în acest club).

Andreea Dumitru: N-aţi depins totuşi prea mult de un context, de deciziile unor oamenii care aveau putere în anumite locuri în care încercaţi să vă desfăşuraţi activitatea? Aţi simţit că duceţi un război cu propriul context?

Radu Macrinici: Când am mutat Atelierul de la Sfântu Gheorghe la Sighişoara, eram şomer şi directorul meu economic fusese pensionat. Aşa că am făcut la Sighişoara un festival fără ajutorul comunităţii, doar pe banii atraşi de fundaţia mea, în care directorul artistic era şomer, iar directorul economic era pensionat. Acum, la Baia Mare, e altă situaţie.

Andreea Dumitru: Mihaela Sârbu mi-a mărturisit că şi după ce a făcut spectacole importante, şi după 10 de ani de activitate, de câte ori începe un proiect, o ia de la zero, ca şi cum nimeni n-ar şti cine este, ce a făcut. Aveţi sentimentul că lucrurile merg într-adevăr spre mai bine, că vă puteţi mişca mai uşor? Lelia vrea să-şi reia activitatea cu Fundaţia Antigona, a creat şi un proiect special, „Replika", producând spectacolul *Molly Sweeney* de la Bulandra. Contextul s-a schimbat, e mai bine acum, financiar vă puteţi descurca mai bine, găsiţi mai multe resurse şi programe la care să aplicaţi? Care credeţi că e viitorul?

Dana Voicu: Eu şi Theo Herghelegiu suntem în situaţia în care o luăm de la capăt de fiecare dată şi întotdeauna pe bani proprii, de acasă. Şi asta e vina noastră, pentru că noi nu ne pricepem să ne manageriem. E ca un mariaj cu mulţi copii, dar copiii vin şi pleacă. Începem un proiect cu cinci–şase actori care joacă două–trei reprezentaţii, după care văd că nu sunt bine plătiţi sau nu mai vin pentru că prind un rol în alt teatru sau o telenovelă, şi într-adevăr, senzaţia asta de oboseală pe care o are Mihaela Sârbu o am şi eu. Asta te uzează foarte tare. Pe de altă parte, se întâmplă un lucru miraculos: dacă avem cincisprezece spectacole în 10 ani şi o mai luăm încă de la capăt, este pentru că iubim teatrul şi nu putem trăi fără asta. Şi la fiecare nou proiect independent pe care de obicei îl repetăm în sufrageria lui Theo, există un fel de entuziasm. Acum am învăţat, luăm actori tineri care n-au ce juca în momentul ăla şi ei sunt entuziaşti. Că ne părăsesc apoi, e altceva. Oboseala e absolut reală. Facem spectacolul, găsim unde să-l jucăm maximum de zece ori într-un an, după care moare, îl am aici în dosar, cu poze. Spectacolele noastre nu ajung să aibă viaţă proprie.

Voicu Rădescu: Probabil că în decurs de nu-mi dau seama cât timp, sălile studio ale teatrelor instituţionalizate vor ajunge să cumpere efectiv producţiile voastre, după un anumit număr de reprezentaţii, după nişte reacţii de public şi de presă.....

Dana Voicu: Ar fi bine să ne organizăm, ar fi bine ca întâlnirea asta să ducă undeva, nu să fie ca întâlnirea de la Arad, după care să spunem: ce bine că ne-am revăzut, că nu ne-am mai văzut de mult!

Radu Dinulescu: Asta, să fim cinstiţi, se întâmplă peste tot în Occident: foarte multe companii private se chinuie să facă un spectacol cu intenţia vădită de a-l

băga într-un teatru de repertoriu, într-o sală, într-un sistem care cumpără spectacole şi nu e nimic rău în asta.

Andreea Dumitru: A existat o încercare de constituire a unei platforme a independenţilor şi n-a mers.

Cristi Popescu: Din cauză că noi n-avem o unitate estetică sau de viziune asupra teatrului. Ea trebuie să fie o platformă administrativă.

Voicu Rădescu: Scopul ar trebui să fie atragerea unor investitori, o oarecare presiune globală în a atrage fondurile mai uşor.

Cristi Popescu: Dacă o parte din subvenţie vine, de exemplu, pentru Teatrul din Arad, pentru a găzdui unele spectacole... Aşa cum e unul dintre teatrele din Montréal cu care colaborăm noi şi care produce trei spectacole, fiind obligat însă, prin subvenţia sălii, să găzduiască alte trei. E la latitudinea directorului artistic să decidă care dintre spectacolele de pe piaţă le ia. Asta ar fi poate o formulă interesantă...

Cristina Toma: Revenind, într-un fel, la întrebarea ta: de ce efervescenţa s-a simţit realmente imediat după '96. Poate că din '89 până în '96 n-am ştiut că vom fi în pericol de a ne lehamisi, şapte ani am zis: o să fie bine, o să fie bine, toţi suntem entuziaşti după '89 şi, dintr-odată, încet–încet, lucurile au început să se dilueze. Cred că independenţa a fost, de fapt, o stare de spirit, una extrem de liberă. Am fost angajată la Târgu Mureş, la „Nottara", sunt exemplul cel mai parşiv al teatrului independent, însă, în acelaşi timp, am refuzat starea: „fir'ar, iar am repetiţie". Despre asta e vorba. N-am mai vrut să joc, să trăiesc împotriva mea. Asta a fost starea pe care am vrut s-o generăm în '96. Şi, din păcate, în 2000, după succesele cu *777*, am plecat din ţară, pentru că nu se schimbaseră prea mult lucrurile.

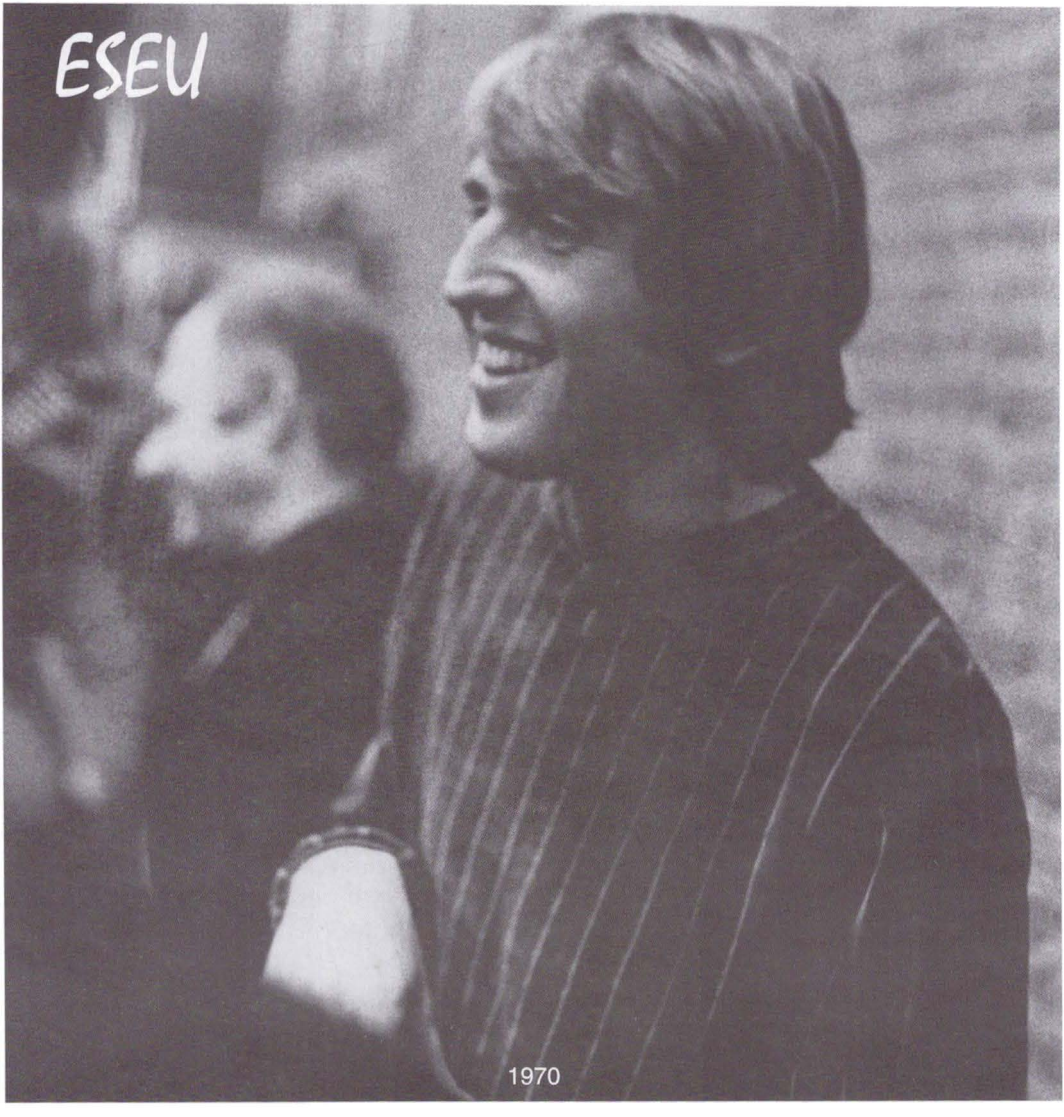
Cristi Popescu: Poate că e momentul ca independenţii să se organizeze... Părerea mea e că nu trebuie abandonat banul public. Trebuie luptat într-o structură foarte clară şi cu proiecte foarte realiste. De exemplu, pentru un spaţiu care să găzduiască...

Ştefania Ferchedău: A fost o alianţă mai largă de organizaţii acum în februarie, când am încercat din nou să facem *lobby* pentru a obţine cîteva lucruri esenţiale. Se întîmplă însă în continuare ca lucrurile să meargă greu, de exemplu, la ultima sesiune AFCN, toată lumea a primit bani, dar sume mult mai mici, cu care nu poţi derula proiectele. Ce aş vrea să spun e că montarea unei astfel de platforme este un lucru extrem de complicat. Aici intervine subiectivismul, scena este atât de fragmentată şi asocierile artistice sunt atât de dificil de antamat, încît cu greu se poate monta ceva durabil, în care toată lumea să investească un pic de efort.

Voicu Rădescu: Ne trebuie o platformă strict administrativă, pentru ca atunci când aplici individual, să ai în spate şi greutatea dată de ceilalţi: asta înseamnă că dacă teatrul meu aplică pentru nişte fonduri, voi avea lângă cererea cu ştampila mea şi o hârtie care să spună: platfoma formată din *n* organizaţii, reprezentând atâtea sute de artişti, atâta public, statistic vorbind, sprijină acest proiect. Şi atunci, sponsorii particulari privaţi vor înţelege că este o piaţă în zonă (ei abia acum încep să miroasă că există o piaţă) şi-şi vor spune: stai puţin, există deja numeroase entităţi, cu sute de artişti în spate, cu premii...

Ştefania Ferchedău: Experienţa de anul ăsta cu alianţa de organizaţii mă face să fiu neîncrezătoare. Cred însă că merită făcut măcar un *event* mare comun şi un *statement* public.

ESEU



1970

Andrei ȘERBAN

Teatrul să ia foc!

(Cuvânt înainte)

Doresc să fac două comentarii: unul despre subiect, altul despre autoarea acestui studiu.

Medeea – acest proiect își are originea în lucrul pe care l-am făcut cu Brook și Centrul său de Cercetare Teatrală de la Paris. Aceasta a fost inspirația directă. Dar, în spirit, proiectul a început dinainte, încă din Institut, pe vremea când eram

student la clasa lui Penciulescu. Am citit recent, în revista *Teatrul azi,* o declarație a lui Radu Penciulescu în care afirmă că, de fapt, clasa noastră de regizori-studenți de pe vremea aceea a constituit începutul noului val al teatrului românesc. Dacă e așa, de ce teatrul cu adevărat nou a început tocmai cu noi?! Eu cred că din cauza lui Rică Manea și a lui Ivan Helmer și a celorlalți, care s-au pus pe carte serios, drept care cu toții am citit, cot la cot cu profesorul nostru, tot ce era disponibil din dramaturgia și teoria radicală a anilor '60.

Și, pentru că am pus multă poftă și pasiune în a ne crea o viziune, am devorat cărțile, iar ele au devenit iute pretexte de spectacole-examen care mai de care mai deșuchiate, mai libere și lipsite de logica convenției realismului atât de mult promovat. Manea a făcut *Lecția*, un spectacol dement, tulburător, eu *Ubu* (în care Manea juca), unde nu exista nicio limită a ceea e posibil, nicio relație cu realul, totul era violent exploziv, comic, dar pus în relație cu forțe cosmice iraționale, nu un comic de situații obișnuite, un teritoriu în care îți pierdeai busola, nu mai știai unde te situezi, te simțeai invadat, și totuși erai acolo, credeai în ce se întâmplă, intrai în joc și te lăsai prins de acel iureș de energii irezistibile. *Medeea* s-a născut, fără să știu în acel moment, pe băncile școlii de regie, sub impresia lecturilor din Artaud, a ritmurilor și sunetelor care să provoace subconștientul să devină vizibil, actorul să devină magician și teatrul să ia foc.

Brook a văzut probabil în mine resurse pe care eu nu știam că le posed.

Am fost norocos. Dacă eu nu regizam la New York *Arden din Faversham*, și Brook nu venea, din întâmplare, la Teatrul „La Mama" în seara premierei să dea ca exemplu apoi că a văzut în *Arden* cea mai clară montare după ideile expuse în *Le théâtre et son double*, dacă el, în loc de *Arden*, vedea *Lecția* lui Manea – destinul fiecăruia poate ar fi fost altul... Oricum, *Medeea* a fost regizoral „clocită" chiar pe meleagurile unde odată se spune că ar fi călătorit chiar ea...

Ana Maria Narti a fost, de la începutul carierei mele, încă din studenție, întâi o cronicară ce evalua extrem de just spectacolele, atât pe ale mele, cât și pe ale altora, apoi o prietenă și o colaboratoare cu care (împreună cu alții) am format iute o comunitate teatrală restrânsă. Eram cu toții tineri pe atunci și puteam simți ce avem în comun. Astăzi, aici, în climatul românesc de acum, ceva lipsește; poate că dispariția acelui spirit „de gașcă artistică" ar trebui să fie recunoscută mai profund. Dar atunci, împreună cu Ana Maria și cu câțiva actori și scenografi, ne dădeam seama că lucrul trebuie făcut în comun. Apelul era comun. Drumul era comun. Așa e firesc și sănătos să fie în teatru în orice situație: poate expresia individuală a fiecăruia e specială, dar e mai puternică dacă este împărtășită în comun. După atâția ani de experiență, pot afirma cu siguranță că relația se produce dacă devenim conștienți că singuri nu suntem capabili de nimic și că e o necesitate extremă de a ne întâlni (scriitori, actori, critici, dramaturgi, toți care vor să găsească „altceva"), pentru a stabili împreună o relație cu noul sau necunoscutul. Acest exemplu al unei comunități create spontan pe baze de simpatie nu l-am mai regăsit ușor după aceea, din clipa când am început să lucrez în marile teatre ale lumii sau în instituțiile de operă. Dar nicio personalitate critică de calibrul Anei Maria Narti nu se afla pe toate drumurile. Cine în deșertul criticii românești din acest moment (minus câteva excepții) se poate compara cu Narti? Într-o atmosferă plină de fasoane și capricii, de mofturi pseudointelectuale și luări de poziție sub efectul subiectivismului de moment și al lipsei de observație riguroasă, exemplul unui critic care să aducă ceva nou, care să inspire o viziune și să definească o cale nu

prea există. Și întâlnirea cu Narti a fost un noroc, căci, pe lângă faptul că lucram la texte împreună, iar ea ilumina multe aspecte proaspete de care mă foloseam în repetiții, era și un cronicar extrem de bine pregătit, profund și clar, dar scria cronici din iubire față de profesie și scria cu inteligență combinată cu o caldă afecțiune. Lucrul la *Medeea* nu ar fi fost același fără prezența ei activă și spiritul rece de observație.

Medeea a avut o viață lungă. Dar la început, nu credeam că se va juca mai mult de două săptămâni. Cine va veni, ne întrebam, să vadă un grup de șapte actori incantând la lumina lumânărilor cuvinte de neînțeles, în greaca veche a lui Euripide și în latina lui Seneca? De aceea, am conceput spectacolul pentru treizeci și cinci de spectatori în subsolul de la „La Mama", crezând că nici măcar beciul acela strâmt nu îl vom putea umple. După câteva luni, jucam în ruinele de la Baalbek, în Liban, pentru o mie de spectatori, iar mai târziu ne-am trezit pe vârful muntelui Lycabetos, la Atena, jucând – pe stânca albă, luminați de luna plină – pentru două mii de greci avizi de sunete pe care nici ei nu le înțelegeau, ca să trecem mai târziu prin diverse văi și pe munți chiar mai înalți, ca la Verbier, un loc celebru de schi în Alpii elvețieni, unde am jucat în condiții extrem de speciale. Acolo a fost poate versiunea cea mai misterioasă dintre toate..., căci, în timpul celor 55 de minute cât durează *Medeea*, s-a coborât un nor dens și toți, actori și public, am fost prinși în ceață în așa fel, că nu ne mai vedeam deloc unii pe alții. Nu doar spectatorii pe actori, ci nimeni nu-l mai vedea nici chiar pe cel care îi era alături... Medeea și Iason se auzeau doar..., copiii erau omorâți în cer... și asta nu era o metaforă sau un simbol... cum e încă la modă, din păcate, în teatrul de avangardă din România... Am jucat în grote în Bretania, în ruinele de la Persepolis, în muzee de artă modernă, într-un fost abator la Viena, într-un bar de noapte la Copenhaga, într-un grajd lângă Amsterdam, la Bouffes și la Chaillot la Paris, într-o mânăstire din Lisabona, pe malul Atlanticului, ori într-o piață acoperită din São Paulo. Peste tot, spiritul aventurii și dorința de a descoperi prin teatru un limbaj universal, dincolo de cultură, dincolo de prejudecăți naționale, ne-a întărit și ne-a format pe noi, ca artiști și, în primul rând, ca oameni. Prin sunetul tragediei grecești, ceva în noi s-a deschis. Teatrul devenea un ajutor, un exemplu pentru o evoluție posibilă.

Privesc în urmă. Au trecut de la repetițiile cu *Medeea* la New York aproape treizeci și cinci de ani. Am revenit să lucrez în România acum șaptesprezece ani, iar *Trilogia* a contribuit ca teatrul românesc să facă un pas major spre viitor.

Și totuși, controversa în ce mă privește continuă. Deși sunt la o vârstă când ar trebui să mi se recunoască un anumit statut, continuu să fiu privit drept un provocator care supără și deranjează.

Mă întreb, ce ar fi fost dacă aș fi conceput *Medeea* inițial la București, fără să fi ajuns vreodată la New York și la „La Mama". Fără ștampila și binecuvântarea lui Brook, cum ar fi fost primită? Faptul că sunt considerat și azi un subversiv incomod mă face să zâmbesc. Deși aș prefera să am liniște și să fiu aplaudat de toți, controversa care continuă mă face să mă simt încă în acea „gașcă" tânără în care eram împreună cu Ana Maria acum o jumătate de secol. Poate că, astfel, bătrânețea întârzie să vină...

(Cluj, iunie 2007)

Ana Maria NARTI

MEDEEA lui Andrei Şerban

(Fragment)

Povestea *Medeei* lui Andrei Şerban începe în Iran, în toamna lui 1971, după ce spectacolul *Orghast* al lui Peter Brook fusese jucat la Persepolis.

Timp de un an, Andrei lucrase ca asistent – mai bine zis elev, învăţăcel – al lui Peter Brook în grupul experimental de la Paris, C.I.R.T. (Centre International de Recherches Théâtrales). Munca de un an a grupului întreg s-a sintetizat în *Orghast*, spectacol în care Brook arăta lumii, pentru prima dată, gândurile sale noi despre teatru. Era prima lui încercare publică de a rupe cu tot ce el însuşi şi mulţi regizori moderni făcuseră până atunci. După ce experienţa a fost făcută, Andrei, care urma să părăsească grupul pentru a lucra la New York, la „La Mama", a avut o lungă discuţie de rămas bun cu Brook. Nu ştia încă ce anume va lucra, oscila între *Măsură pentru măsură*, piesă pe care încercase să o pună în scenă în Finlanda fără să ajungă nici măcar în apropiere vagă de gândurile pe care le avea, şi *Hercule furens* de Seneca, pe care ar fi voit să o încerce în latină, urmând exemplul dat de Brook în *Orghast* (care fusese jucat într-o limbă imaginară compusă de poetul englez Ted Hughes, în latină, greacă precum ca şi în avestă). Întrebat ce crede despre cele două proiecte, Brook A RĂSPUNS CĂ SOCOTEŞTE FIRESC CA ANDREI SĂ CONTINUE LUCRUL ÎN ACEEAŞI DIRECŢIE ÎN CARE LUCRASE GRUPUL DE LA C.I.R.T. şi să pună în scenă o tragedie într-o limbă veche. Ceva mai târziu, Andrei a înlocuit *Hercule furens* cu un montaj de texte din *Medeea* de Euripide şi Seneca. Spectacolul a fost pregătit şi prezentat sub semnul anului de învăţătură petrecut de Andrei lângă Peter Brook, ca omegiu adus de ucenic învăţătorului său. Pe programul *Medeei*, jucată în premieră la New Zork, în ianuarie 1972, au fost tipărite, în chip de motto, întrebările înscrise de Brook pe programul pentru *Orghast* la Persepolis, în septembrie 1971: *„What is the relation between verbal and non-verbal theatre? What happens when gesture and sound turn into word? What is the exact place of the word in theatrical expression? As vibration? Concept? Music? Is any evidence burried in the sound structure of certain ancient languages?"*

Tot rostul celor patru luni şi jumătate de pregătire şi a celor mai bine de opt luni de prezentare a *Medeei* în America, Europa şi Asia (Liban) stă într-un lanţ de întrebări. Ce se întâmplă în comunicarea teatrală dacă îi luăm actorului ceea ce pare a fi mijlocul prim al comunicării – cuvântul inteligibil? Ce, cum şi cât pot comunica actorii privitorilor atunci când nu mai au la îndemână mijlocul lesnicios al cuvintelor de la sine înţelese, atunci când sunt siliţi să comunice numai prin ceea ce este, de fapt, teatru – prin voce, trup, gest şi sunet, prin întreaga lor prezenţă în faţa spectatorilor? Odată cu cuvintele unei limbi pe care o cunoaştem, dispar din joc un rând de lucruri care ţin de modul nostru de a gândi şi a simţi de astăzi, de obiceiuri şi convenţii: pe ce plan are loc atunci comunicarea – dacă ea se realizează – şi ce calitate capătă actul comunicării? Obligaţi să vorbească prin sunetele unor limbi dispărute, sunete al căror sens nu le este necunoscut, dar care nu le este nici o secundă dat mecanic, automat, cum reacţionează actorii, cum trăiesc ei sunetul ca atare? Ce forţă, ce potenţial de comunicare există în sunete ca atare?

Lanțul interogativ poate fi desfășurat la nesfârșit.

Povestea poveștii despre *Medeea* pe care eu o scriu ar fi și mai lungă, căci Andrei și cu mine ne-am întâlnit cu ani în urmă, în 1964, în țară, în România, aflându-ne amândoi în afara zbuciumului care bântuia arena teatrului internațional, lucrând liniștiți, fiecare, pentru cercul mic de preocupări al teatrului românesc de atunci. Andrei era prin excelență tânărul care izbutește, debutantul care-și face o mare intrare scânteietoare în teatru, eu semnam de mai mulți ani cronica de teatru într-un ziar săptămânal de cultură de mare tiraj. S-a întâmplat așa cum se întâmplă numai câteodată: am simțit că ne-am întâlnit cu adevărat. De atunci suntem prieteni în teatru și întru teatru și lucrăm împreună de câte ori avem prilejul, uneori străbătând jumătate din lume ca să putem lucra împreună (ca, de pildă, în 1972, când am plecat în America numai pentru a urmări ultimele săptămâni de repetiție cu *Medeea* și când, mai târziu, am urmărit trupa la Copenhaga, Baalbeck și Avignon). Lucrăm împreună: asta înseamnă că eu privesc ceea ce Andrei face și descriu apoi ce am văzut, spun ce am înțeles, că el pune întrebări și eu răspund cât pot mai întreg, că citim împreună și eu îi spun ce am văzut în ceea ce am citit și că el îmi pune din nou întrebări care mă fac să văd mai mult și să merg mai adânc. Îi folosesc drept oglindă, drept cititoare-cobai și privitoare-cobai, în reacțiile mele, el se poate măsura – ceea ce, cred eu, este cel mai folositor lucru ce îl poate face cineva care este critic: a pune modest actul critic și teoretic în slujba muncii practice, a ajuta la limpezirea înțelesurilor muncii practice, a faptei concrete, care este totul în teatru.

Prima întrebare este: „Am să înțeleg ceva?"

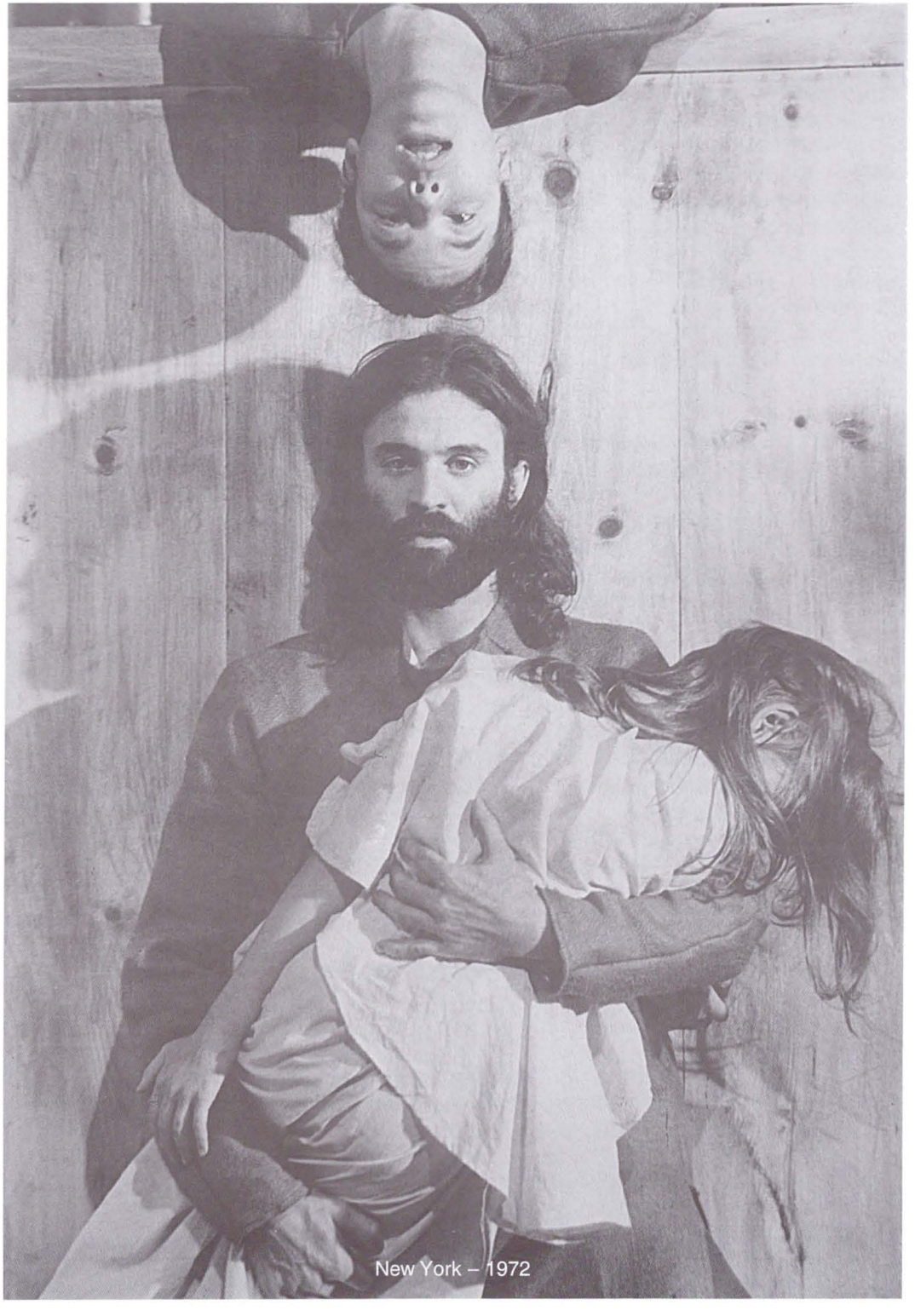
Știu că actorii joacă în greacă și latină și mă simt ciudat de încordată, mă pregătesc să pun la încercare toate însușirile mele de spectator. Dar de îndată ce repetiția începe – una dintre repetițiile finale, în atelierul Teatrului „La Mama" din New York – descopăr că totul este altfel decât mă așteptam. Ceea ce crezusem că va fi greu și complicat se dovedește a fi lesne de înțeles, firesc, simplu. Mă simt descumpănită de ușurința cu care citesc repetiția. Nu pricep cuvintele, dar faptele, intențiile, stările de spirit îmi sunt tot timpul clare. Recunosc momentele repetate în ordine arbitrară: Medeea vrăjește darurile de nuntă, Medeea își plânge copiii înainte de a-i ucide, Jason și Medeea se ceartă amarnic înainte de a se despărți pentru totdeauna, corul o blestemă pe Medeea în timp ce aceasta își înjunghie copiii...

Andrei Șerban pare să fi realizat dorința primă a profesorului său, Peter Brook: jocul este extrem de simplu. În cele câteva zile în care am asistat la exercițiile de la C.I.R.T., din Paris, l-am auzit de multe ori pe Peter Brook vorbind despre asta. Idealul propus de el, într-o propoziție-refren, era: „simplu ca un joc de copii!".

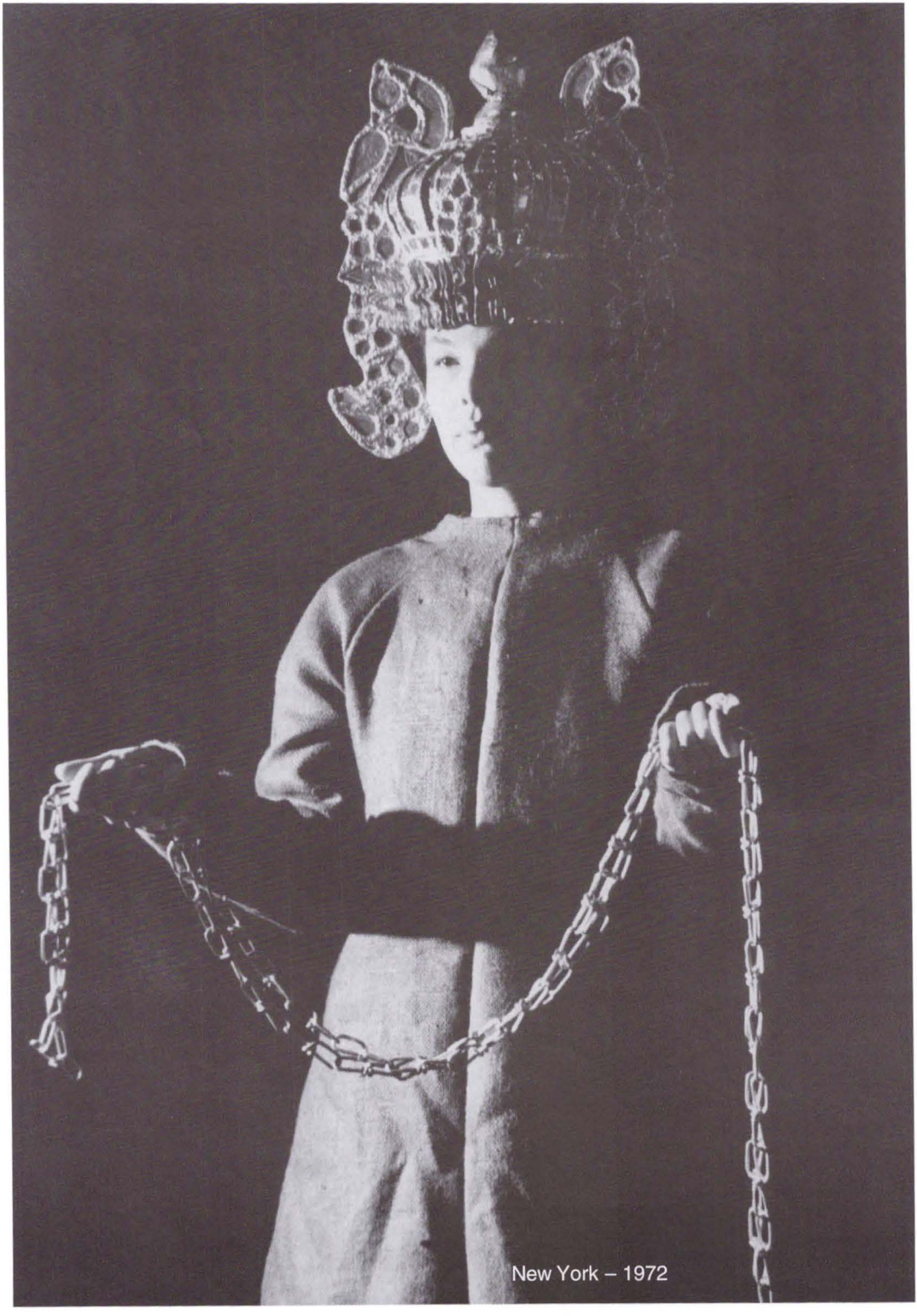
*

Și vocile și mișcarea actorilor sunt altfel – altfel decât în orice spectacol pe care l-am văzut înainte, altfel decât în viața de fiecare zi. De la început, privitorul înțelege ca o bună parte din sensul *Medeei* stă tocmai în această transfigurare a rostirii și a gestului.

Actorii nu vorbesc dar nici nu cântă. Mai bine zis – nu mai vorbesc, dar nu cântă încă. Vocile se mișcă undeva între cuvântul spus și cântec. Calitatea muzicală a sunetelor este evidentă, deși se folosește rareori cântecul ca atare și deși rostirea păstrează o vitalitate aspră și o forță directă a intențiilor care nu au nimic de împărțit cu muzica, cel puțin cu ceea ce înțelegem noi de obicei prin cuvântul



New York – 1972


New York – 1972

„muzică". Muzicalitatea vocilor ține mai ales de ritmica lor neîntreruptă și de încărcătura emoțională. Nu disting un singur minut de repetiție în care sunetul să fie lipsit de ritm, gol de emoție, amorf. În spatele acestui șir de incantații se bănuiește o partitură de sonorități și intonații dinainte stabilite și, cu toate astea, rostirea e plină de spantaneitate, actorii par să descopere fiecare sunet ca fiind nou pentru ei, nu să execute, să reproducă ceva mai demult învățat. Vocalele și consoanele nu se nasc pe buzele celui care le produce, în cavitatea bucală, în gât, în masca facială, ele folosesc întreaga energie a corpului, printr-o disciplină respiratorie care se face simțită tot timpul, dar pe care neinițiatul nu și-o poate explica singur. Sunetul umple întregul trup și întregul spațiu din jurul trupului.

Uimește senzorialitatea sunetelor modelate de această emisie vocală. Vocile se îmbibă de senzații, culoare și pregnanță formală. Vocalele inundă spațiul cu vibrații calde sau reci, consoanele se desenează precis în aer. Câmpurile de sunete capătă o viață a lor, acționează, joacă ele însele, se atrag sau se resping, se continuă sau se neagă unele pe altele.

Aceeași dorință de simplitate și aceeași concentrare se exprimă în mișcările actorilor. Gesturile sunt reduse la cele mai elementare mișcări cu putință, sensul lor stă în modul în care ele sunt îndeplinite. Actorii își trăiesc adânc propriul trup și propria mișcare, chiar atunci când nu fac nimic, când privesc nemișcați jocul altora. Mersul în sine devine fapt, eveniment, act dramatic. Înaintarea se face liniștit și foarte activ, fără risipa de energie, fără agitație, extrem de atent, cu toate simțurile deschise spre orice semnal care ar veni dinafară. Privirea creează o legătură intensă cu punctul, obiectul, omul spre care se mișcă actorul, micșorarea spațiului între cel aflat în mers și țelul său fascinează. Această liniște a mișcărilor este intens dinamică, foarte încărcată de energie, această dinamică este foarte calmă, foarte curată, foarte limpede.

Cu patru luni în urmă, antrenamentul pentru *Medeea* a început cu exercițiile de mers și cântec conduse de Katsuhiro Oida[1], Yoshi, cum îi spun actorii de la „La Mama". Privind repetiția, înțeleg care a fost rostul acestui început. Andrei a organizat seria de exerciții nu pentru a imita ceea ce este de neimitat – estetica Nô și tehnica Nô – ci pentru a da putință actorilor de a-și descoperi vocea spi mișcările, pentru a le deschide drum spre o conștiință a rostirii și a trupului.

*

Medeea vrăjește darurile de nuntă. În jurul ei, actorii din cor mânuiesc bastoane subțiri de lemn, lungi de aproape doi metri. Darurile – o coroană și un șal, corespunzătoare coroanei și rochiei din textele tragice – sunt purtate pe vârful tijelor, înălțate deasupra capetelor tuturor, legate prin aer, trecute de la unul la altul.

Nu este greu de ghicit că un lung șir de exerciții stă în spatele acestor jocuri aeriene pe care actorii le îndeplinesc cu desăvârșită ușurință. Bastoanele par să nu mai fie obiecte, ci prelungiri ale mâinilor, ele continuă firesc mișcarea brațelor, iau, dau, mângâie, apucă prudent, cu teamă. Gesturile sunt executate atât de sigur încât nu produc efectul de virtuozitate, de perfecțiune acrobatică, ci comunică doar o stare de ușurință, fragilitate, libertate.

Și bastoanele sunt direct împrumutate de la Peter Brook. În atelierul de la Mobilier, la Paris, bastoanele fac parte dintr-o metodă anume de antrenament.

[1] Katsuhiro Oida, actor de Nô, membru în grupul experimental al lui Peter Brook, protagonist în *Orghast*.

A explica de ce a fost reată aceasta şi cum acţionează ea ar însemna a deschide o interminabilă discuţie.[1] Mă mulţumesc să observ efectele acestor exerciţii.

Actorii corului nu fac decât să deplaseze prin aer, pe vârful tijelor de lemn nişte obiecte cu flacăra unei lumânări. Nici o intenţie figurativă, nici o încercare de a arăta în acţiune actul magic, de a-l reprezenta sau sugera. Jocul se reduce la cea mai simplă posibilă – şi cea mai nonfigurativă cu putinţă – glorificare a obiectelor asupra cărora se concentrează actul magic în text. Acestea sunt literalmente înălţate, ridicate, făcute să zboare.

Extrema simplitate a acţiunii îi sperie pe actori. În pauză, ei vin la mine şi mă întreabă dacă jocul nu devine ridicol, infantil. Dar reacţia mea de spectator este contrară celei imaginate de ei: tocmai schematismul copilăresc al gesturilor mă convinge, mă fascinează, mă face să cred în putinţa actului magic. Ce acţiune logic construită mi-ar fi putut da aceeaşi stare de spirit, ce joc psihologic m-ar fi putut apropia mai mult de obiectele care stau în mijlocul scenei? Simplitatea acţiunii este aici condiţie a unei stări, atitudine mentală. Fără o simplitate desăvârşită, fără ingenuitate, actul magic povestit în mit mi s-ar părea fie înşelătorie grosolană, fie imposibilitate, fie biată naivitate moştenită din vremurile superstiţiei. Aşa cred. Nu în actul magic ca atare, de vreme ce acesta nici nu este reprezentat, ci în puterea distrugătoare a obiectelor pe care le privesc. Descarnarea gestului de intenţia explicativă sau figurativă, concentrarea asupra obiectelor creează o stare de spirit şi îndepărtează un pericol care paşte multe încercări de joc aşa-zis ritual în teatrul occidental: tentaţia de a imita ceea ce este cu neputinţă de imitat, efortul de a copia şi a transplanta ca atare pe scenă ceremonii cu caracter magic din alte societăţi.

Obiectele ocupă centrul scenei, asupra lor se adună întreaga atenţie a actorilor – s-ar zice că aceştia se pierd, dispar în cele două obiecte – ele creează starea de spirit. Coroana şi şalul plutesc prin aer, alunecă pe vârful bastoanelor subţiri. Legarea lor comunică dezechilibru, fragilitate, nesiguranţă – o aşteptare plină de nelinişte nelămurită, o teamă fără pricină, conştiinţa că ceva primejdios se pune la cale, ceva care nu se va îndeplini prin aceste obiecte.

Jocul este, de fapt, fidel textului. Coroana şi veşmântul nupţial se află în focarul acţiunii tragice, ele declanşează catastrofa. Euripide şi Seneca le descriu minuţios şi povestesc cu multe amănunte „acţiunea" lor. Ele nu constituie excepţii în tragedia greacă, ci fac parte dintr-o întreagă familie de „obiecte-personaje" cu funcţie de unealtă a destinului: cămaşă otrăvită a lui Heracles, arcul cu puteri miraculoase al lui Philoctetes, hainele şi pletele de femeie cu care se travesteşte Pentheu când porneşte spre muntele invadat de bacante...

*

Priscilla Smith – interpreta Medeei – vine în mijlocul ariei de joc. Ţine cu amândouă mâinile un cuţit şi, ghemuită, adunată pe el, rosteşte cuvinte care par fără şir. Mai bine zis, produce sonorităţile acestor cuvinte, căci rostirea ritmată, făcută din strigăte lungi şi din şoapte gâfâite a întregului monolog nu mai poate fi deloc numită

[1] Iată descrierea succintă dată de asistentul lui Brook, Geoffrey Reeves: „The work began with sticks: a development of the Chinese Circus expertise striven for in *A Midsummer Night's Dream*. Sticks were used to get at pure simple impulses, also to create rich worlds of imagination. A stick provides a straitjacket for the actor: he can work with it inside the defined limits and make much, or trz to ignore them and make little".

vorbire. Din nou, nu simt nevoia să înțeleg textul latin al lamentației pentru a o recunoaște: este, fără îndoială, marea plângere dinainte de uciderea copiilor.

Momentul este jucat de la început până la sfârșit prin „in-breathing", sunetele sunt emise odată cu aerul inspirat, nu cu cel expirat, așa cum se întâmplă în vorbirea de fiecare zi. Este un fel de vorbire răsturnată spre înăuntru. Ea amplifică la maximum partea trupului în nașterea cuvântului. Sunetele par smulse din cea mai adâncă și mai secretă pătură de viață a ființei. Tensiunea neobișnuitei respirații animă intens spațiul, zbuciumul trupului, care rupe din sine sunetele, umple toată încăperea.

E ca o naștere întoarsă pe dos – ca și cum prin sunet, prin lamentația aceasta gâfâită, Medeea s-ar căzni să expulzeze din sine instincul matern, și l-ar desprinde brutal din măruntaie. Ordinea firească a relației vorbire–respirație fiind inversată, jocul capătă tonalitatea unui act împotriva naturii. Starea tragică este exact materializată, transcrisă în „acțiune fizică", bineînțeles în sens de fel stanislavskian. Și la Euripide și la Seneca, scena exprimă *anormalul*, suprema răsturnare a ordinii afective în făptura femeii, dorința de a.și înjunghia copiii care trece peste cea mai mare durere. Starea tragică nu este așadar spusă în cuvinte, explicată, analizată, descrisă, ci transformată în realitate a trupului, reconstituită cu toată violența ei fizică.

În ciuda marelui consum de energie pe care îl cere, scena este reluată de mai multe ori și numai repetarea ei spune mult despre antrenamentul actriței. O privesc astfel iarăși și iarăși repetată și, după ce mă obișnuiesc cu violența greu de îndurat a sunetelor, încep să „văd" tot mai mult și mai mult.

Priscilla nu se crispează, nu luptă din greu pentru a-și crea violența, ea se lasă purtată de o tehnică pe care a asimilat-o ți capabilă să acționeze de la sine. Jocul se realizează fără agitație și fără panică, fără efort urât, încordare inutilă sau dezordine. Anormalul stării tragice se dezvăluie printr-un proces normal de lucru cu vocea și trupul. Execuției îi lipsesc nuanțele neplăcute ale efortului anarhic și ale dezordinii afective. Evident, există fluctuații de la un moment la altul, concentrarea nu este întotdeauna aceeași, uneori scena este mai limpede, alteori ea este încețoșată de oboseală, dar jocul, în întregul său, începe la un nivel care exclude crisparea și isteria. Aș putea spune că asist la un perfect exemplu de joc brechtian, de pură distanțare: violență limpede, zbucium senin. Și văd demonstrat ceea ce de mult bănuisem, am dovada concretă: distanțarea, se dovedește practic, a fost nu efect rațional construit, nu calcul, demonstrație sau analiză, ci stare poetică. Este, de fapt, revelație realizată metodic, muncită firesc și lucid, un mod de a vedea și a auzi dintr-o dată în adâncul și în întregul lucrurilor, în universalitatea lor, o ridicare a simțurilor (actorului și, prin contagiune, ale spectatorilor) la o înaltă spiritualitate.

Nimic din existența lui Ciel Smith, femeie și actriță din New Zork, nu pătrunde în interpretare. Trupul care se zbate în spațiul gol, vocea care sfâșie aerul sunt fără individualitate, așa cum o furtună, oricât de neobișnuită, este întotdeauna repetarea unui singur și același fapt, furtuna. Suferința și lupta împotriva suferinței se comunică fără sentimentalism și în afara speculației psihologice. Ele sunt mai mari decât măsura vieții de fiecare zi și mai mari decât individualul, a-individuale, supra-individuale.

Mai târziu, Ciel îmi povestește cum sunau indicațiile lui Andrei. El întrebuința des imagini, comparații, metafore. „Nu încerca să te gândești la ceva trăit, să-ți amintești ceea ce tu ai suferit sau ceea ce ai putut observa la cineva care suferă (indicația avea adresă precisă, Ciel fiind adeseori ispitită, ca orice actor american, să recurgă la mijloace care țin de exercițiile de «memorie afectivă», de tip

stanislavskian sau derivate din tradițiile psihanalizei). Gândește-te să fii ca marea, ca norii care fug pe cer, ca un copac bătut de vânt."

Cuvintele mi se par cunoscute. Încerc să-mi amintesc de unde – și dintr-odată îmi aduc aminte de manuscrisele lui Zeami. Acolo, calitatea jocului nu este explicată sau analizată rațional, ci, de cele mai multe ori, numită prin imagini. Un stil este numit: „Soarele strălucește la miezul nopții". Un altul: „Zăpadă nouă într-un pocal de argint". Ceva însemnat, deocamdată nelămurit, pare să se ascundă în spatele acestei coincidențe (Andrei cunoaște foarte bine scrierile lui Zeami, atât de bine cât le cunoaște un european silit să le citească în traducere, dar este foarte puțin probabil să fi împrumutat direct și conștient acest mod de a vorbi, întrucât, de la bun început, el considera împrumuturile de acest fel cu neputință). Comparații, metafore, simboluri – imagini cu sens de îndemn și de indicație practică de lucru pentru actor: care este, exact, funcția imaginii-simbol în joc, în comunicare?

În mijlocul camerei, corul execută un cântec-dans de teroare și deznădejde. Este punctul culminant al tragediei (textul lui Euripide): în afara ariei de joc, ascunsă privirilor publicului dar foarte prezentă, dominând jocul, Medeea își ucide copiii. În timpul acesta, corul își spune oroarea față de omorul care se săvârșește.

Câteva strigăte scurte, mereu repetate de toți, creează un ritm obsesiv și violent, subliniat de bătaia puternică a tobelor. Dansul se desfășoară în cerc, coreuții se rotesc ținându-se de mâini. Unul după altul, ei devin soliști, conducători ai corului: pe rând, ei intră în cerc și încep să danseze aici, strigând lung versurile cântecului lui Euripide.

Mișcarea și sunetul acumulează contradicțiile. Ansamblul se rotește în direcție contrară rotirii solistului, refrenul abrupt și monoton strigat de cor se suprapune strigătelor lungi ale actorului care dansează în mijloc. Alăturarea și împletirea de contrarii creează o stare de mare agitație, de conflict în plină criză, de rupere. În cele din urmă, cercul se sparge, o mișcare haotică acoperă întregul spațiu. Actorii aleargă dezordonat, despărțindu-se și reîntâlnindu-se, strigătele lor sunt purtate pretutindeni, readunate la un loc, din nou răsfirate larg.

Centrul spațiului și al acțiunii este marcat de un obiect: un vas de ceramică în care arde un bulgăre de foc – flăcările folosite înainte de Medeea la facerea de farmece, la otrăvirea darurilor aducătoare de moarte. Acum, corul dansează cu vasul-faclă de parcă ar vrea să întoarcă împotriva Medeei magica putere a focului aprins de ura ei distrugătoare. La sfârșitul scenei, actorii corului se aruncă în genunchi în jurul cupei și sting focul care a slujit ritualurilor de farmece și blesteme.

Pentru prima dată, în experiența mea de spectator și critic, *văd* jocul de culme al tragediei, nu îl ascult ca descriere verbală, nu îl privesc ca aranjament coregrafic, ci îl văd împlinit ca fapt, acțiune. Actul la care asist este, în același timp, real și mai presus de realitatea sa imediată. Actorii mânuiesc într-adevăr flăcări adevărate, dar nu fac nimic adevărat în chip concret, jocul transmite senzația atingerii cu focul, iluzia arsurii, dar rostul lui este dincolo de gestul ca atare, este imaterial – ei aruncă un blestem. Acțiunea este, în același timp, foarte concretă și deplin abstractă – un joc adevărat și primejdios cu focul și un blestem.

Un dans în cerc cu mâinile înlănțuite, o aruncare cu ghemul de joc ca o ștafetă a morții, o stingere a focului ca un punct de sfârșit: mișcările au o simplitate hieratică în complexitatea lor, ritmurile sunt regulate, formele rigide. Calitatea formală a gesturilor și a sunetelor deschide jocul spre abstracție – oricine înțelege că este vorba despre altceva decât despre acțiunea în sine – și îl ferește de haos. Dansul-cântec de blestem se mișcă circular în jurul haosului afectiv, al supremei

dezordini a simțămintelor – nebunia – dar nu se dizolvă în haos, nu se pierde în nebunie. Datorită formei rigide austere, drastice, luciditatea pătrunde în această scenă de violență voit simulată. Isteria colectivă anume provocată și cu bună știință intensificată, este stăpânită, controlată prin forța formei.

Ciudat este că în acest festin lucid de groază, durere, repulsie și mânie se strecoară o notă de jubilare, un fel de neașteptată bucurie a cruzimii. Blestemând-o pe Medeea și strigându-și, cu adâncă sinceritate, oroarea față de crimă el, corul, celebrează cu extatică frenezie groaza și durerea. Scena mi se înfățișează în întregime „sălbatică" și „primitivă", ceea ce nu înseamnă decât că ea este în totul străină de mentalitatea, sensibilitatea și obiceiurile lumii în care eu trăiesc.

Încerc să înțeleg de unde vine nota de jubilare care mă face să mă înfior, de unde începe „sălbăticia", necunoscutul care mi se înfățișează atât de greu de acceptat și, în același timp, deplin fascinant. Urmăresc jocul și încep să pricep: însăși voința și acțiunea de a arăta durerea și groaza, de a le provoca și exacerba colectiv, de a mi le arunca în față cu cea mai mare violență posibilă, îmi sunt străine, necunoscute. Durerea extremă și groaza extremă, stări de spirit pe care civilizația noastră le ascunde și le minimalizează, sunt aici deliberat expuse și deliberat amplificate până la ultima intensitate. Noi suntem obișnuiți prin educație să izolăm aceste stări, să le dosim, să le domesticim, consumânduni-le în singurătate, explicându-le, analizându-le, încercând să le dăm aceptabile semnificații raționale. Chiar când ne adunăm pentru a celebra o întâmplare dureroasă sau înspăimântătoare (și de obicei ne adunăm în virtutea unor tradiții care și-au pierdut semnificația), căutăm să dăm întâlnirii o înfățișare stăpânită, decentă, pe cât se poate rațională. Cerul tragic invocă durerea și groaza pentru a li se dărui fără rezistență, pentru a le trăi cât mai adânc, pentru a experimenta până la capăt raționalitatea, neînțelesul lor. Stările de spirit, generate de crimă, invadează scena, devin un mare joc comun, sunt amplificate în cutia de rezonanță a trăirilor colective. Poate că dacă am vedea crima ca atare nu am trăi-o cu aceeași neîndurată putere limpede. Așa, primim de-a dreptul emoțiile care țâșnesc din ea ridicate la o mare putere, de mai multe ori multiplicate prin sine.

În prologul *Medeei* lui Euripide, doica întreabă de ce oamenii nu creează imnuri închinate spaimei, cântece care să sărbătorească durerea, de ce banchetele și petrecerile sunt închinate numai bucuriei, de ce nu există festivități ale ororii și suferinței.

How good it would be if through singing
The anguish of men could be healed.

De fapt, întrebarea ei este doar o întrebare retorică. Ceremonii de deznădejde și spaimă au existat: tragediile și festivalurile de tragedie din veche Grecie asta erau. Euripide dă însuși teatrului său o definiție indirectă. Asemenea spectacole ofereau periodic întregii societăți reîntâlniri cu cele mai cumplite fapte din viața umană – cu toate modurile morții violente. Teama și suferința nu erau stări individuale – accidente pe care le putem ignora atâta vreme cât ele nu au lovit de-a dreptul mica noastră făptură individuală – ele erau stări eterne, universale, necesități de neevitat ale vieții tuturor. Ca atare, ele erau public demonstrate, rememorate, reexperimentate solidar de toți. Oamenii lumii noastre se tem să accepte că le este teamă și încearcă să uite că pot suferi. Oamenii Greciei antice se adunau de câteva ori pe an să trăiască împreună, deschis, intens, cu extatică dăruire și cu luciditate, cea mai mare durere, cea mai puternică groază.

Între aceste două atitudini, care este cea primitivă?

(Din volumul în curs de apariție *„Medeea" lui Andrei Șerban* de Ana Maria Narti.)

Repetiție pe stâncile Muntelui Lycabetos – Atena, 1975

ANCHETĂ

Este critica de teatru „în decădere calitativă"? (2)

Am lansat în numărul trecut o amplă anchetă pe tema calității actului critic, incitați de articolul doamnei Alice Georgescu, „Oameni cu păreri" (din *Ziarul de duminică*, 2 martie 2007), în a cărui încheiere se poate citi: „... la Premiul pentru critică, premiu menit a remarca, tocmai, activitatea de profil curentă, concurează Florica Ichim, pentru editarea unor volume de teatru, Miruna Runcan, pentru un proiect dramaturgic, și Liviu Malița, pentru coordonarea unor volume de documente, deși primele două sunt critici activi. Este ca și cum un actor ar fi nominalizat nu pentru un rol jucat pe scenă, ci pentru o apariție într-un serial TV sau într-o reclamă. *Or, dacă într-un an, performanțele dintr-o anume «ramură» lipsesc, nu e mai bine să se renunțe la nominalizări pentru respectiva ramură, semnalându-se astfel și decăderea ei calitativă? Lucru care, în cazul criticii, a început să se vadă cât de colo...*" (s.n.)

Promitem ca și inițiatorii anchetei să răspundă în numărul următor.

Așadar:

1. Se poate vorbi la noi, în ultimii ani (să spunem, din 2000 încoace), despre o „decădere calitativă a criticii de teatru", precum cea observată și acuzată de doamna Alice Georgescu în articolul sus-menționat?

2. Care sunt, în opinia dumneavoastră, cauzele obiective ale acestei „decăderi" (dacă ea există)?

3. „Ce-i de făcut?"

. . . . . .

Oltița CÎNTEC

1. Personal, nu sunt de părere că am asista la o decădere calitativă a criticii de teatru. Evidentă e doar suita de schimbări care agită, nu întotdeauna benefic, acest domeniu al spiritului: nu mai există o singură direcție valorizantă; nu mai avem, din fericire, o singură voce, care să impună tonul general; există o pluralitate de tonalități – unele mai puternice, altele mai prudente, unii cântă mai cu har, alții mai fals. Firesc pentru o asemenea perioadă tranzitorie, nu toate schimbările sunt din categoria celor fericite: în multitudinea de publicații editate în România, foarte puține mai au rubrică de teatru. Și mai puține dintre aceste rubrici sunt încredințate unor oameni care se și pricep la teatru. Fără ca asta să însemne că adevărații critici nu există.

Bogată cum e, limba română are doi termeni pentru acoperirea acestei îndeletniciri: *cronicar* și *critic de teatru.* Dacă recurgem la Neculce, atunci cronicar e cel care consemnează întâmplările teatrale, cu o analiză de tip minimal, într-o notă considerabil impresionistă. Criticul are o altă sarcină. El trebuie să deceleze valoarea de non-valoare, să identifice tendințe și direcții, să le impună prin teoretizare. Speciile critice configurează un peisaj caleidoscopic. Nu poți să scrii la fel pentru un cotidian, pentru un săptămânal, pentru o revistă lunară de cultură sau pentru o publicație academică. Sunt niveluri diferite de adresabilitate, fiecare „vorbește" altei categorii de spectatori. Dar asta nu înseamnă că vreuna dintre aceste forme e

inferioară celorlalte. Eu scriu, în continuare, cu plăcere, cronică de cotidian. Este imediată, rapidă, lumea te citește, sau nu, a doua ori a treia zi după premieră. Scriu și pentru hebdomadare și lunare culturale. E un alt fel de examinare analitică, întrucât revistele de acest tip au alți cititori. Am publicat și studii în periodice cu standarde academice, cu note de subsol, trimiteri bibliografice, adaptându-mă la „tacâmul" aferent. E altceva. Condiția e să le practici pe fiecare cu profesionalism.

2. Ceea ce se petrece în acest moment e și rezultatul unei confruntări între generații. Seniorilor le vine greu să împartă statutul de *spiritus rector.* Tinerii, rebeli prin specificul vârstei, nu mai acceptă tutela înțelepților și vor totul dintr-o dată. Pe cale de consecință, conflictul nu e numai unul de vârste, e și unul de criterii și de viziuni estetice. Am o admirație deosebită față de criticii ajunși la o etate respectabilă, care te uimesc prin prospețimea abordării. Sunt oameni deschiși la inovație, care urmăresc înnoirile, le promovează. Sunt însă și foarte mulți încremeniți în trecut, cărora le vine greu să accepte propunerile îndrăznețe. În cel mai bun caz, consideră, de pe poziții olimpiene, că numai proba timpului le va așeza pe toate. Dar, cu tot recursul la distanțarea temporală, nu înseamnă că, în calitate de spectatori avizați, nu ne putem exprima! Mi se pare chiar obligatoriu să ne exprimăm. Oare nu tocmai aici se probează „organul" critic, în capacitatea de a anticipa spiritul vremii, de a intui evoluții? Cu argumente, firește. Să nu-i uităm nici pe junii oameni de presă teribiliști, neexperimentați, dar năvalnici, care salută, excesivi, orice năstrușnicie artistică. Buna măsură le-ar fi de mare ajutor.

Un aspect dureros al criticii noastre de teatru, de fapt al întregii societăți românești, e acela al deontologiei. Există critici care scriu în funcție de prieteniile ori dușmăniile pe care le nutresc față de creatori. Alții scriu din calcul, pentru beneficii imediate. Ba mai mult, unii își folosesc condeiul ca pe un instrument de putere, pentru a plăti polițe sau pentru a recompensa servicii. Sunt și adepți ai criticii din exterior, pentru care contează numai ceea ce văd la rampă în momentul prezentării spectacolului. Nu ceea ce povestesc, la agapa de după, regizorul ori actorii că ar fi vrut să facă.

3. Cred că ar fi necesară redactarea unui cod deontologic, măcar un decalog, obligatoriu pentru toți membrii Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – Secția Română (AICT). N-ar strica nici niște reguli mai stricte pentru cei care solicită intrarea în acest organism, o grilă cu *itemi* cuantificabili, de genul „un număr minim de cronici". Ar trebui sporite și ocaziile în care să ne adunăm, să vorbim, să ne confruntăm ca specialiști. Continuarea colocviilor de la Cluj-Napoca ar fi o soluție. Asemenea întâlniri profesionale ar putea găzdui și Festivalul Național de Teatru, care a devenit exclusiv unul al artiștilor. Programul acestuia ar putea găzdui dezbateri pe diverse teme de actualitate din teatrul autohton și străin, dar și stagii de profesionalizare a criticii de teatru.

Deocamdată, mica noastră breaslă e precum lumea în care funcționează: scindată, umorală, virusată. Dacă noi nu o vom face aseptică, atunci cine?

• • • •

pot crede că le contestă importanța. Nu văd de ce nu ne putem pune de acord asupra termenilor înainte de a acuza în numele lor. Poate ar fi mai bine să se acorde premii pentru „teatrologie", ceea ce ar curma orice discuție terminologică sterilă.

2–3. Întâi, o precizare: nu mă refer la critica de tip jurnalistic, la cronicile/anunțurile telegrafice din ziare (au rolul lor, dar nu sunt la chestiune), ci la ceea ce se publică în revistele culturale, în cele de specialitate (câte mai sunt) și în cărți.

Critica, mai larg, teatrologia, e expresia celor care o produc. A discuta despre starea criticii acum față de anul 2000 înseamnă a discuta despre cei care scriu în aceste domenii. Ce s-a schimbat de atunci? Unii au murit. Alții scriu mai puțin sau deloc (Sebastian Vlad Popa, Victor Scoradeț). Au apărut nume noi. Au dispărut reviste (de specialitate). Au apărut reviste noi. Nu mi se pare deloc că acei care scriau bine în 2000 scriu azi mai prost, mai neinteresant. Iar cei care scriau prost și/sau fără coloană atunci, o fac, egali cu ei înșiși, și acum (ați cerut concizie, nu dau liste de nume...).

Așadar, când cineva din generația matură îmi spune că „stăm rău", înțeleg, de obicei, „nu-mi plac noii veniți". Când același lucru mi-l spune un tânăr, înțeleg că în maturi nu prea are încredere.

În ceea ce mă privește, cred că principala problemă este lipsa criteriilor (vezi și articolele mele din *Teatrul azi* nr. 3–4, 2007 și *Observator cultural* nr. 108(365)) și a obișnuinței argumentării (de preferință, logice). Foarte rar văd pe cineva în stare să scrie „Nu-mi place, dar recunosc că e foarte bun", și să explice de ce. Din păcate, lipsesc și reperele clare (nu există un cronicar respectat de toată lumea).

O mare pacoste este belșugul de cronici scrise în mod evident cu părtinire, umoral, când nu cu nepricepere și inaderență la actul teatral (am dat unele exemple în articolul din *TA*), ceea ce nu face decât să diminueze încrederea în seriozitatea îndeletnicirii. O fac și tinerii și maturii. Dar nu cred că în alte perioade a fost altfel.

La polul opus, există o jenă de a scrie critic, mai ales față de numele mari. Sunt destui cronicari care îți spun prin viu-grai că un spectacol li s-a părut prost, dar evită s-o scrie (eventual te felicită c-ai făcut-o tu deja...). Nici asta nu ajută la credibilitate.

O altă problemă serioasă este destul de precara instrucție și bagajul cultural uneori prea subțire. Nu cred că facultățile de teatrologie ajută prea mult, dar despre starea școlii de teatru, în general, altă dată. Ceea ce duce la o critică preponderent impresionistă și la o privire suspicioasă asupra încercărilor de reflecție filosofică despre teatru și, în general, despre încercările teoretice. Am fost șocat să constat că la susținerea publică a unei excelente teze de doctorat la UNATC (Mirela Nagât, cu o cercetare monografică despre dramaturgia românească de azi, cred că prima de acest fel, sub îndrumarea Mihaelei Tonitza), în afara comisiei, au fost doar profesorul Ceaușu și câțiva prieteni (nespecialiști); faptul că nimeni nu a făcut publicitate evenimentului nu e important: anunțurile oficiale existau la Facultate, dar cine trece pe acolo, cine urmărește ce se întâmplă? De fapt, nu interesează pe nimeni ce fac cei care nu aparțin de grupul lui restrâns. Lipsește interesul pur profesional. Lucru pe care îl detectez și în absența aproape completă a obiceiului citării în cronica de teatru. Mi s-ar părea foarte util ca o cronică să polemizeze explicit cu o alta, ca un cronicar să explice de ce nu e de acord cu ce a spus altul etc. Dar pentru asta ar trebui întâi să-l ia în seamă și să-l citească.

Un alt lucru care se vede cu ochiul liber este o falie între „conservatori" și cei care „promovează noul". Și unii și alții par să o facă fără criterii estetice serioase, prea mult pe bază de afinități de grup sau vârstă, în schimb cu multă vehemență. Aici, exemplul evident este susținerea necondiționată de care au beneficiat (mai beneficiază?) regizorii din grupul DramAcum, chiar în lipsa unor adevărate împliniri artistice (ce a făcut Alex Berceanu până acum?).

Cred că foarte nocivă este tendința de a reflecta prin cronici *tot* ce se întâmplă în teatru. Acest lucru nu se întâmplă în critica literară: nu se scrie despre tot ce apare. Cred că pe vremuri era altfel: nu spune o actriță din *Șase personaje*... că încă așteaptă să fie menționată? Or, scriind despre tot, scrisul se diluează, despre spectacole obișnuite sau slabe nu ai ce scrie, mențiunile sunt laconice, analiza nu-și are locul.

Încă ceva. Se poate observa un fel de intrare în tipar. O cronică „tip" conține o punere în context, multe vorbe despre text (uneori cronica devine literară, nu mai are mult de-a face cu spectacolul), câteva despre regie, mai puține, de obicei, despre scenografie, muzică, lumini și, foarte puțin, câte un cuvânt, de multe ori complezent – corect, măsurat etc. –, despre fiecare actor. Asta când cronica nu se transformă într-o descriere a drumului către teatru (mai ales dacă e vorba despre festivaluri) și a impresiilor/trăirilor/amintirilor proprii ocazionate de eveniment. După asemenea cronici, artiștii rămân cu un gust amar, au impresia că n-au fost luați în seamă (decât așa, mai bine lipsă), iar cei care n-au văzut încă spectacolul nu pricep nimic din el.

Pe de altă parte, după ce citești, de exemplu, cronicile aplicate, serioase ale lui Mircea Morariu sau articole precum cele recente al Mirunei Runcan despre *Purificare* sau *Balul*, ca acel al Doinei Modola despre *Pescărușul*, îți vine să spui că nu stăm rău deloc...

. . . . . .

Ion CAZABAN

1–2. Cred că nu! Firește, era mai ușor de răspuns dacă, în articolul cu pricina, autoarea nu s-ar fi rezumat la câteva deosebiri de vederi, semnalate fugitiv pe marginea nominalizărilor pentru premiile UNITER 2007. Articolul trece cam brusc de la observații benigne – întâlnite și în alți ani, cu ocazia acestor nominalizări –, la o concluzie răspicată, alarmantă, anunțând „decăderea calitativă" a criticii noastre teatrale din ultima vreme. O „decădere" perceptibilă tocmai datorită neputinței juriului de a distinge, cum se consideră normal, performanțe în „activitatea de profil curentă". Și totuși, au fost nominalizate trei inițiative reușite remarcabil, preocupări și direcții de maximă însemnătate din activitatea (multilaterală!) a criticii teatrale. Nu sunt convins că nominalizările trebuie să se limiteze la meritele cronicii de premieră și materialelor gazetărești adiacente, operative, dar operând îndeobște cu primele impresii ce pot fi la fel de trecătoare și schimbătoare ca spectacolele consemnate. Cu un plus de rigoare și meditație, studiul, monografia, analiza aprofundată, sinteză revelatoare de orizont cultural, obținute prin cercetări temeinice, necesare, nu pot fi neglijate de juriu.

„Decăderea calitativă" ne-ar fi apărut mai limpede dacă articolul ar fi adus câteva precizări: (chiar subiective), ca să sesizăm regretul actual și cauzele lui: în ce constă el? cum a fost altădată? prin ce a fost atunci critica teatrală într-o situație mai bună? Perioada, componența eșalonului critic, experiența și pregătirea profesională a semnatarilor vizavi de preocupările prioritare și problematica vieții teatrale – nu sunt indiferente la evaluarea unor eventuale deosebiri calitative.

Astăzi, ca și în trecut, citesc articole de invidiat pentru vederile lor pătrunzătoare, semnate atât de cronicari cu îndelungată experiență, cât și de alții mai tineri, surprinzător de dotați, angajați polemic în susținerea tendințelor teatrale prezente. E locul s-o spun, nu mă miră și, până la un punct, nu mă deranjează dacă un tânăr

critic (dintre cei mai numeroşi azi) este solidar cu tânăra regie, cu preferinţele tematice şi formulele ei scenice. E o solidaritate explicabilă (sociologic, psihologic, cultural), niciodată lipsită de erori şi lacune, şi ele în firea lucrurilor. Să ne amintim, ceva similar se petrecea în momentul „reteatralizării", dar şi în alte momente de tranziţie din istoria teatrului. Fără scuze, însă, scrisul stângaci partizan, care mai curând deserveşte, sau opacitatea profesională, motivată oricum, care estompează însemnătatea unui spectacol, pierdut apoi în efemeritatea lui funciară.

Ceea ce pare „decădere calitativă" poate fi doar acutizarea deosebitelor moduri de a înţelege calitatea, vizibile nu numai în obiectivele criticii, dar şi ale teatrului actual.

3. Cuprinşi de varietatea mişcătoare a peisajului teatral, critici fiind, alternând emoţia şi luciditatea, să ne arătăm mai puţin categorici şi prăpăstioşi.

Ca şi în alte privinţe, nimic nu-i nou: în relaţia sa cu spectacolul (inclusiv, cu publicul), criticul trebuie să facă acelaşi efort de a fi deschis, de a participa fără prejudecăţi, dar şi de a reuşi contextualizarea culturală adecvată, în primul rând teatrologică. Şi să recunoaştem: decât schematismul criteriilor didactic definitive, cu care se lucrează, mai interesante sunt reacţiile vii, intuiţiile sensibile, trezite de succesiunea imaginilor scenice. De ce n-am accepta că viziunea critică poate fi, pentru toţi, la fel de importantă ca viziunea regizorală, continuând-o şi fertilizând-o în plan teatrologic?

Doina PAPP

1. Calitatea în sine a actului critic nu poate fi măsurată decât după efectele lui. Or, câtă vreme criticul de teatru nu poate influenţa prin exerciţiul său curent calitatea actului scenic, climatul de creaţie şi legislaţia din domeniu – toate fiind considerate într-un proces de degradare în vremea din urmă – nu se poate spune că avem o critică de calitate. Cronicarul rămâne, în acest context, eventual util posterităţii şi bun pentru dosarele de presă pe care le alcătuiesc secretarii literari, folosind, evident, pasajele laudative.

Am pledat şi pledez pentru cronicarul implicat (era să zic „jucător") în dialog constant cu fenomenul, dar pentru asta ar trebui să existe mai mult curaj al opiniilor şi argumentării acestora, mai multă responsabilitate la cronicarii înşişi.

2. Cauzele pot fi puse pe seama mai multor factori:

• spaţiile restrânse din gazete, care nu permit decât rar analize şi comentarii critice argumentate.(Unica revistă de specialitate, cu tirajul şi distribuţia nesatisfăcătoare, nu poate suplini aceste lipsuri.);

• scăderea autorităţii criticului, determinată între altele de caracterul întâmplător al abordării profesiei;

• afilierea la partizanate care afectează obiectivitatea şi alterează spiritul critic;

• goana după publicitate a jurnaliştilor de la tabloidele care iniţiază tot felul de ierarhii hazardate semănând confuzie;

• absenţa unui forum real al criticilor, care să discute problemele breaslei.

3. Ce-i de făcut?! Mai nimic. Mă tem că toate cele de mai sus sunt consecinţa stării de fapt din societatea românească în general. În ton cu aceasta, teatrul tinde să devină şi el o tarabă. Totul se vinde şi se cumpără. Când sistemul de valori, în

primul rând cele morale, își va reveni la normal, își va regăsi și teatrul, probabil, esența sa de spiritualitate. Și bineînțeles, cronicarul pe măsură.

Până atunci, dă fiecare socoteală în fața propriei conștiințe. Dacă o are.

. . . . . .

Elisabeta POP

1–2. Poate nu tocmai cei care scriu cronică de teatru ar fi și cei mai îndreptățiți să scrie despre calitatea și valoarea acesteia; ei oricum, vor fi subiectivi, nu? Că doar n-o să scrie chiar ei că... scriu prost. Bănuiesc că li s-au adresat aceste întrebări și celorlalți creatori din domeniu: dramaturgi, regizori, secretari literari, directori de teatru, scenografi, actori etc. Deși, după cum știm cu toții foarte bine, breasla noastră – chiar dacă acest cuvânt nu place multora – este excesiv de subiectivă și sensibilă la ce se scrie și ce se vorbește pe seama ei, așa că nu sunt sigură că spusele lor ar convinge pe toată lumea. Unii, cu oarece ipocrizie sau din spirit de frondă, susțin fie că nu citesc cronicile, fie că nu-i interesează ce scriu „ăia". Eu însă aș întreba și publicul, fiindcă el se duce uneori la teatru invitat insistent de cronicar și uneori pleacă nemulțumit...

Dar, dacă tot trebuie să spun ce gândesc, iată ce cred eu: nu, în niciun caz nu a decăzut calitativ critica teatrală, ci a luat alte forme. Și, ca peste tot, libertatea de după '90 a fost înțeleasă în toate felurile: că poți spune ce vrei, că nu te mai cenzurează nimeni, poți să înjuri sau să lauzi fără să-ți pese de impresia pe care o faci, poți ajuta sau distruge destine...nimic nu te oprește.

După '90, au continuat să scrie câțiva dintre cronicarii care au scris și înainte (George Banu, Ludmila Patlanjoglu, Natalia Stancu, Cristina Dumitrescu, Florica Ichim, Ion Parhon, Alice Georgescu, Victor Parhon, Constantin Paraschivescu, Ion Cocora, Nicolae Prelipceanu, Marian Popescu, Doina Papp etc.), alții dispărând, fizic chiar, sau doar din peisajul teatral (Valentin Silvestru, Virgil Munteanu, Dumitru Chirilă, Traian Șelmaru, Florian Potra, Radu Popescu, N. Carandino, Valeria Ducea, Mira Iosif, Ileana Popovici, Dinu Săraru, Ion Manițiu etc.). Ce să spui? Unii au scris mai bine, alții poate mai puțin bine, cenzura a operat continuu și permanent și nu vom afla niciodată cât au scris, cum au scris de fapt și cât li s-a tăiat din cronici... Au mai scris cronici-eseuri, unii chiar bine, profesori, dramaturgi sau critici (Ileana Berlogea, Dumitru Solomon, Radu Enescu, Ion Toboșaru etc.).

După '90 au continuat să scrie ei și firesc au apărut și alții: unii veniți din provincie, de la revistele culturale (Ștefan Oprea, Constantin Paiu, Dumitru Chirilă, Mircea Morariu, Val Condurache etc.), alții dinspre profiluri adiacente: Miruna Runcan, C.C. Buricea-Mlinarcic, Roxana Croitoru, Florin Faifer, Oltița Cîntec, Zeno Fodor – din secretariatele literare; Mariana Ciolan, Crenguța Manea, Adrian Palcu – din presă; Ion Vartic, Ion Cazaban, Adrian Mihalache – din profesorat și cercetare; Bogdan Ulmu – regie. Și exemplele ar putea continua, nu ne propunem să le epuizăm. Lor li se adaugă cei tineri și mai puțin tineri, dar care (majoritatea) scriu bine și unii chiar foarte bine, dovedind nu doar talent...de cronicar, ci chiar un real talent literar. Mie una, mi se pare, dacă ar fi să vă dau un singur exemplu, că Marina Constantinescu scrie o cronică literaro-teatrală, cu însemnări care pe mine mă interesează și chiar mă farmecă. Dar și eu sunt subiectivă, nu-i așa? Numele lor apar în presa literară și în puținele reviste de profil din România: Andreea Dumitru, Cristina Modreanu, Iulia Popovici, Oana Borș, Marinela Țepuș, Delia Voicu, Alina Mang, Irina Budeanu, Octavian Saiu etc. În primul rând, LIBER, neconstrînși, nesiliți – decât, desigur,

marcați, cum spuneam, de propriul lor subiectivism – să scrie la comanda nimănui; unii însă cred că sunt părtinitori, nu chiar din spirit de gașcă, nu, ci așa, din iubire și prietenie excesivă sau poate din dorința de a nu distruge sensibilități exagerate... sau poate din lașitate... Cât despre talent, să recunoaștem, el nu se dă gratis și oricui...oricând. Ori îl ai, ori nu. Redactorii-șefi ar trebui să fie mai exigenți și mai selectivi, să nu publice orice fel de cronici. Cei care știu mai mult, citesc mai mult, pun în cronici cunoștințe și informații mai multe, gusturi mai rafinate, alții sunt, în schimb, diagnosticieni buni, cu un simț al valorii cert, incontestabil; alții călătoresc mult, văd spectacole în toată lumea și au alte repere decât cei care stau acasă...

3. „Ce-i de făcut?" Întrebarea aceasta pe care și-a pus-o Cernîșevski, în celebrul roman omonim (pe vremea când bibliografia rusească era obligatorie...), ne dă frisoane. Păi, iată ce cred eu: cronicarii se formează greu și, pentru a scrie ei bine, trebuie *să vadă* multe spectacole, atât în țară cât și în străinătate; se interesează oare Ministerul Culturii, prin Direcția de specialitate, de acest lucru? Nu prea cred. Dar UNITER, dar AICT? Nu au mijloace materiale suficiente, deci... Le propun să le caute și să susțină practic, nu demagogic, formarea unei elite a criticii teatrale românești.

Faptul că redacțiile nu au fonduri să-i trimită pe cronicari la teatrele din țară, să vadă cât mai multe spectacole, lăsând uneori ca teatrele să achite costurile deplasărilor acestora, nu mi se pare nici normal, nici benefic, se înțelege de ce... Sunt teatre despre care nu mai citim nimic de ani de zile, nu știm ce repertorii au, ce colaboratori, ce planuri și proiecte... Dacă criticii ar vedea cam tot ce se poate din București și din țară, alta ar fi imaginea despre teatrul românesc. Și nu ar mai fi atâția nemulțumiți că nu sunt văzuți, câți sunt azi: fiindcă și turneele, tot din motive financiare, au ajuns la cota zero. Păi, vi se pare normal ca un Național precum acel din Timișoara să ajungă la București după 10 ani?

Ar trebui descurajate redacțiile locale să mai lase cronicari improvizați să scrie tot felul de prostii și baliverne despre spectacolele teatrelor din provincie: dacă le-ați citi, ați râde în hohote, după care, sigur, v-ar apuca disperarea. Sau ar putea fi invitați la *workshopuri*, plătite de redacții, în cadrul Universității de Teatru din București, ca să învețe să scrie despre teatru. Și ar mai fi multe, dar poate mai intervenim pe traseu.

P.S.: Cât privește tipărirea cărților conținând cronici sau alte TEME teatrale, mie mi se pare extrem de meritorie și de benefică: astfel nu se vor pierde și risipi prin gazete și publicații la care, de cele mai multe ori, nu avem acces în totalitate. Eu aș încuraja tipărirea acestora: ce trist a fost, de pildă, că regretatului cronicar Dumitru Chirilă i s-a tipărit volumul cu admirabilele lui cronici după dispariția sa...

. . . . . .

Ion PARHON

Cred că o discuție despre starea criticii de teatru este oricând binevenită, încât nu o privesc aici drept o replică la afirmațiile unei colege de breaslă. Respect dreptul la opinie și nu mă inflamez dacă aceasta nu coincide cu propriile mele păreri în domeniu. Pe de altă parte, nu consider că este normal și moral ca unui critic să i se reproșeze faptul de a nu fi de acord ori de a dezavua opinia sau opiniile altor critici, chiar și atunci când opiniile respective au condus la acordarea de premii, distincții etc. Ce înseamnă așa-zisa decădere sau regresul criticii? Regres față de ce

perioadă? Regres în ochii cui? Ai publicului? Ai artiştilor sau ai comentatorilor de teatru? E bine ca opiniile pro şi contra să se sprijine doar pe argumente...

Dacă ne gândim la multitudinea materialelor oferite de *mass-media* cu privire la teatru, la un spectacol sau altul, în care adeseori nepriceperea ori criteriile străine esteticii fac proaste servicii instituţiilor şi relaţiei lor cu publicul, atunci se poate vorbi, firește, de o disoluţie profesională şi morală, cu efecte nedorite privind dezorientarea publicului spectator şi cititor. Numai că demersurile criticii autentice nu trebuie confundate cu avalanşa opiniilor găzduite de *mass-media* pe marginea vieţii teatrale şi nici cu câte o judecată de valoare voit spectaculoasă, şocantă, teribilistă, prin care vreun „judecător" (şi el om, supus ispitelor sau greşelii) doreşte cu orice preţ să „iasă în faţă". Există, ce-i drept, şi „derapaje" în activitatea noastră, fie că ne referim la păreri bizare, lipsite de argumente, la tendinţa de a şoca pur şi simplu, sau că, dimpotrivă, vorbim despre spiritul gregar sau de grup (nu mă omor după cuvântul „gaşcă"), fie că ne dovedim cu precădere virulenţa critică în faţa „novicilor" şi uităm să judecăm cu aceeaşi exigenţă creaţiile unor „monştri" mai mult sau mai puţin sacri, motiv pentru care şi pe podiumul unor concursuri învinge uneori „statuile" şi nu fapte reale supuse aprecierii specialistului. Sunt convins că aceste carenţe nu pot defini, însă, critica autentică şi nu aparţin cu precădere criticii „postdecembriste" sau criticii ultimilor ani. Ele au existat şi probabil că vor mai exista în spaţiul exerciţiului critic, atât în zona artei spectacolului, cât şi în aceea a literaturii sau a picturii. N-aş putea afirma că analizele şi verdictele criticilor autentici de astăzi sunt mai fragile ori străine de adevăr, în comparaţie cu cele dinaintea lui '89 sau cu cele exprimate imediat după anul 2000, iar apariţia în breaslă a unor noi critici, unii foarte tineri şi talentaţi, nu mă poate duce nici ea cu gândul la decăderea sau demonetizarea acestei activităţi.

Pe de altă parte, este greu să admiţi că un premiu acordat pentru critica teatrală trebuie să oglindească doar materialul de ziar, de revistă, radio sau TV, într-o vreme când însăşi personalitatea criticului este chemată să se împlinească şi să se afirme pe un tot mai larg şi benefic eşichier de preocupări culturale strâns legate de cerinţele teatrului. Criticii, unii dintre cei mai valoroşi dintre ei, conduc prestigioase festivaluri naţionale şi internaţionale, ori au fost cooptaţi în *staff*-ul lor organizatoric, devin promotorii unor formule de teatru alternativ sau de teatru al tinerilor,desfăşoară o tot mai fructuoasă activitate editorială şi de cercetare, au fost angajaţi, efectiv sau numai drept colaboratori, de către importante instituţii teatrale din ţară, realizează emisiuni radio şi TV de critică teatrală sau documentare artistice, eseuri privind condiţia artei spectacolului sau tendinţele actuale din acest domeniu. Toate aceste îndeleticiri presupun o exercitare a spiritului critic, obligă la un act selectiv, la promovarea valorilor. De altfel, însăşi realitatea nominalizării şi acordării premiilor pentru critică (am nenumărate exemple în acest sens) dovedeşte că în cele mai numeroase cazuri, acum şi înainte de 1989, aprecierile nu au vizat în mod îngust doar cronica, articolul de presă (de altfel, nu toţi cronicarii de certă valoare au şansa gestionării unor rubrici permanente de ziar, de revistă, de radio sau TV), ci au vizat implicarea criticii atât în evaluarea cât şi în afirmarea teatrului ca act autentic de creaţie, precum şi contribuţia criticilor la dezvoltarea istoriei şi culturii teatrale.

Nădăjduiesc sincer ca dihonia din viaţa noastră cultural-artistică, nefericită „replică" la balamucul din viaţa politică, să ia sfârşit, iar criticii să-şi amintească faptul că aparţin unei „familii" intelectuale a cărei demnitate profesională trebuie apărată mai întâi de toate cu respectul faţă de sine, pentru ca să poată pretinde, întemeiat, respectul tuturor celor din jur. Adică, un respect ce nu poate fi condiţionat de o părere, de un premiu ori de o demisie !

Iosif HERȚEA

VARIA

Un exemplu de pedagogie teatrală și testarea ei „muzicală"

Deși titlul articolului ar trebui să mă oblige să analizez, în termeni de specialitate, pedagogia despre care vreau să spun câte ceva – nu o voi face. Din lipsă de suficientă competență. Dar pot relata câteva detalii pe care le oferă rezultatele acestei școli. Este vorba de clasa de actorie a prof. univ. dr. Miklos Bacs, de la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj. Clasă aflată acum la finele anului III – ultima promoție cu patru ani de studii.

Maestrul a avut amabilitatea și generozitatea de a-mi oferi oportunitatea unui atelier de „percuții", sacrificând în acest scop multe ore de curs, seminarii și zile libere în două sesiuni: prima în noiembrie 2006 (peste 50 de ore de atelier) și alta în mai 2007 (cu 28 de ore de atelier). De ce? Pentru că dânsul este de părerea (pe care o am și eu) că educația muzicală generală ține nu doar de Cultură ci și de Civilizație, de igiena psihică a societății și că *astăzi* în România, ea este (eufemistic zicând) precară. Și mă refer, bineînțeles, la muzica savantă, clasică și modernă. Posturile de radio și televiziunile își suprasaturează clientela – mai ales tineretul – până la intoxicare cu *divertismentul* muzical (care nu este Cultură) în care includem atât „folclorul de consum" (pentru categoria „căpșunari"), cât și jazz-ul (gustat de „elita" snoabă), cu rare inserturi de „șlagăre simfonice din moștenirea Romantismului". Așa cum se întâmpla în „epoca de aur" a „marșurilor revoluționare" și a „corurilor patriotice". Pentru muzica cultă a ultimului veac (în care românii au pondere și valoare remarcabile) spațiul de difuzare este de o parcimonie vecină cu abstinența. Or, tocmai această muzică este de cea mai mare utilitate estetică în arta scenică. Cât privește școlile de teatru, cunosc o singură excepție în această privință: cursul doamnei Maia Ciobanu de la catedra de regie a UNATC.

Maestrul Miklos Bács (fiul eminentului dirijor și compozitor Ludovic Bács), este binecunoscut și apreciat superlativ de lumea teatrului românesc, și nu numai, pentru strălucitoarele prestații actoricești. Printre acestea: rolurile *Paris* din *Troilus și Cresida*, *Zoe* din *O scrisoare pierdută* – pentru care a fost premiat în recentul Festival de Comedie, rolul Cornwell din *Regele Lear*, toate în regia lui Tompa Gábor, rolul *Căpitanul* din *Woyzek* în regia lui Mihai Măniuțiu și multe altele. El și-a selectat cei 16 studenți[1] în așa fel, încât acum ei sunt doar actori *buni* și *foarte buni*. Exercițiile speciale de dezvoltare a capacității de coordonare, de atenție și inter-relaționare, de impostație vocală și vorbire scenică etc. au făcut ca „atelierul" meu să fie, de fapt, doar un adjuvant și o verificare concretă a virtuților dobândite de ei de-a lungul celor doi ani precedenți de studii. Pentru că dânsul este un pedagog din familia celor dăruiți cu harul și priceperea de *a forma* oameni și artiști cu totală consacrare profesiunii alese. Asemenea maestrului Cătălin Naum, la „Podul" și UNATC.

Cei ce mă cunosc, în calitatea mea de „muzician-pentru-teatru" (titlu ce mă onorează nespus de mult) știu că sunt oricând dispus să militez pentru educația muzicală (auxiliară) a tinerilor actori și că îmi asum o asemenea sarcină ori de câte

[1] Gabriela Chirilă, Cecilia Donat, Andreea Gavriliu, Florentina Năstase, Delia Oancea, Georgiana Popan, Camelia Rus, Damian Adrian, Tudor Lucanu, Ștefan Lupu, Ionuț Mateescu, Robert Pavicsits, Bogdan Rădulescu, Matei Rotaru, Horia Suru, Tibor Székely.

ori se iveşte prilejul să o fac (de obicei, în repetiţiile de pregătire a câte unui spectacol cu muzică *live* executată de actori). Şi asta nu numai în numele adeziunii mele pentru formula „teatrului total" sau al „cruzimii" – în accepţia unui V. Meierhold sau a lui A. Artaud – dar şi al credinţei că ambianţa sonoră şi muzica de scenă trebuie să facă parte din fiinţa spectacolului, să se topească în substanţa lui, nu doar să i se alăture „sincretic" ca un condiment emoţional. Altfel spus, muzica ar trebui să devină un mijloc suplimentar de expresie al *actorului,* al aceluia care face ca actul teatral să dobândească *viaţă,* să fie totodată fictiv şi real. Lev Dodin, adept declarat şi practicant al educaţiei muzicale complexe a actorului (studenţii săi învaţă şi instrumente muzicale, în măsură să se „producă" în concerte camerale sau simfonice, cu public), dovadă spectacolul *Gaudeamus* (văzut şi de bucureşteni în 2002), a mărturisit la conferinţa de presă de la UNITER (în toamna lui 2006) că „decât să folosesc muzicanţi profesionişti sau muzică înregistrată, mai bine mă lipsesc de muzică de scenă; din onoare faţă de muzica «tehnologică» cu care ne agresează televiziunile".

Experienţa destul de bogată pe care o am, după mai bine de o sută de spectacole la care am colaborat de-a lungul a patru decenii, mă face să ştiu cât de dificil este un asemenea demers (al teatrului „total") atât pentru actori cât şi pentru regizori şi că nu oricare scenariu se pretează acestei formule. Dar tot experienţa (şi lectura cronicilor) îmi spune că strădania merită să fie asumată.[1]

Iată însă că, în zilele noastre, studenţii Maestrului Bács formează deja o veritabilă *trupă teatrală* (asemenea studenţilor lui Dodin) aptă, oricând, să abordeze spectacole de acest fel.

Cu câteva tobe, câte au putut fi împrumutate în Cluj, de la Teatrul Naţional „Lucian Blaga", de la Teatrul Maghiar de Stat şi de la catedra de percuţie a prof. univ. dr. Grigore Pop, Academia de Muzică, la care s-au adăugat o seamă de „percuţii mici" de tot felul (în majoritate folclorice) aduse de mine, am purces la o serie de exerciţii ritmice, melodice, instrumentale şi vocale, completate cu inserţii coregrafice (minimale). Exerciţii care au alcătuit în final un soi de spectacol de „teatru instrumental", intitulat *ad-hoc,* în glumă, „Segnorita şi spiritele" (după secvenţa cu aluzii de pamflet politic „După 18 ani" din programul serii).

Momente poliritmice şi polifonice – pe două sau trei paliere sonore distincte (tobe, fluiere, voci) pigmentate cu intervenţiile unor instrumente de timbru (clopote tubulare, tălăngi africane *agogo,* fluier-piston, cârâitori, flexaton, toacă, „ţignale" de poliţist, „claxoane" etc.) – s-au înşirat de-a lungul a circa 30 de minute, ca într-un caleidoscop sonor, spre amuzamentul şi plăcerea declarată a protagoniştilor. Căci, se cuvine să precizez, „atelierul" nu avea caracterul unui curs ţeapăn, cu „dascăl" şi „învăţăcei", ci pe acela al unui joc. Din parte-mi veneau doar propunerea unor formule ritmice sau melodice, iar pe parcurs câteva sugestii sau opinii. „Joaca" (serioasă) era de fapt condusă spontan de clasă, prin intervenţii ale unuia sau altuia dintre studenţi. Desigur, buna lor cuviinţă făcea ca de fiecare dată să îmi ceară părerea în legătură cu alternativa propusă de ei. Răspundeam invariabil: „Încercaţi, să auziţi cum sună". Dacă era nevoie, interveneam cu amendamente, argumentate cu informaţii despre situaţii similare din muzica simfonică sau din cea folclorică ori cu explicaţii de ordin estetic, în aşa manieră încât creativitatea lor să nu fie înfrânată sau lezată, ci dimpotrivă, încă mai mult stimulată. Aşa am ajuns ca, spre finalul atelierului, unul dintre momente să fie creat în întregime de ei înşişi,

[1] Mă refer la: *Legendele Atrizilor*, *Danaidele* şi *Bachantele,* regia S. Purcărete, *Levantul,* regia Cătălinei Buzoianu, *Frank al V-lea* şi *Celestina,* regia A. Lupu, *Om de omenie* şi *Ştefan Vodă,* regia C. Naum, *Săptămâna luminată* şi *Omor în catedrală,* regia M. Măniuţiu, *Barbu Văcărescul, vânzătorul ţării* şi *Occisio Gregorii,* creaţii ale lui A. Tocilescu, *Troilus şi Cresida* şi *Gândacii,* regizate de Tompa Gábor ş.a.

la sugestia lui Bogdan R., care propusese formula ritmică – drept care secvența a fost numită cu numele lui mic „Bob".

Nu de puține ori, clasa era împărțită în două sau trei „tabere", pe potriva locului lor în semicercul de tobosari (cu grămăjoara de „percuții mici" la mijloc sau alături, din care să poată alege fiecare instrumentul preferat). Scopul împărțirii pe grupe era acela de a înlesni „înfruntarea" și emulația, prin dialog antifonic sau prin intrări în *canon* pe două sau trei „voci" de percuție sau vocale (piesele „Box", „Tata-titi-toto" și două sau trei *canoane* propriu-zise). Ceea ce solicită maximum de atenție, stăpânire de sine și coordonare. În alte două piese, fetele cântau, iar băieții dansau (la mijloc, în cerc) sau invers, fetele dansau, iar băieții cântau și se acompaniau cu tobe. Există și un moment „bucolic", constând din onomatopee (vocale sau instrumentale) cu glasuri de păsări de zi și de noapte, de „greieri" și „buhai de bală", încheiat cu hăuluri (*jodel*-le oltenești) ș.a.m.d.[1]. Ar trebui, de asemenea, să menționez aportul personal al fiecăruia dintre ei, fie prin perfecta adecvare și seriozitate (Camelia R., Cecilia P., Gabriela C., Horia S., Robert P., Ștefan L., Matei R.), entuziasmul manifestat (Georgiana P., Florentina N.), inițiativă și inventivitate (Andreea G., Delia O., Damian A., Ionuț M., Bogdan R.), umor (Tudor L., Tibor Sz.). Aprecieri de moment, pentru că de fapt *cu toții* au dat dovada tuturor acestor atribute.

Cu alte cuvinte: o trupă de actori tineri, frumoși și inteligenți, cu farmec personal, bine pregătiți profesional și de o desăvârșită civilitate în comportament. Sunt calități pe care le-au arătat și în pregătirea și performarea unor spectacole de anvergură, precum *Hamlet*, *Trei surori*, *Amor venețian* (Commedia Dell'arte) și *West Side Story*, în care au susținut roluri, au dansat și cântat (pe negativ simfonic) ca niște veritabili profesioniști ai teatrului modern. Admirabile au fost și cele două *one man show*-uri, pe care le-am văzut, pregătite și performate de Andreea Gavriliu, respectiv Delia Oancea – sub îndrumarea actorului Ionuț Caras, asistent universitar (fost student al aceluiași maestru M. Bács).

În ceea ce mă privește, experiența parcursă mă face să cred, în continuare, în eficiența acestui mod de educație muzicală pentru actori (chiar și pentru unii deja bine pregătiți profesional și talentați, precum clasa despre care am relatat), modalitate auxiliară de dezvoltare și stimulare a virtuților necesare profesiei de actor.

După cum, energia acumulată prin controlul reflexelor musculare și autostăpânire și apoi degajarea acestei energii în performarea propriu-zisă, funcționează vizibil (așa cum au mărturisit și studenții) cu efect terapeutic antistres, util mai ales în perioadele de examene și pregătire a acestora. Din păcate, dotarea facultății cu recuzita muzicală necesară este nulă (din motive funcționărești, cu argumente de tipul „nu suntem conservtor de muzică"), iar prezența celorlalte cadre didactice ale facultății la cele două „lecții deschise" (una în toamnă, cealaltă în studiul „Euphorion" al TNC) a fost și ea – cu foarte puține excepții – nulă. Pentru cei absenți această activitate fiind, probabil, doar un „moft" al profesorului. Au compensat-o ovațiile colegilor de la celelalte clase, satisfacția lucrului bine făcut și încrederea neștirbită a studenților în Maestrul lor, Miklos Bács.

Le rămân îndatorat pentru bucuria pe care mi-a oferit-o colaborarea cu ei. Le doresc „baftă" multă la examene și un viitor strălucit, cu urarea de a rămâne, după absolvire, o *singură trupă* de sine stătătoare, pentru ca harul lor și buna lor pregătire profesională să nu se risipească în cele patru vânturi, după interesele egoiste sau de moment ale directorilor de teatru și ale regizorilor care, cu siguranță, îi vor „vâna".

---

[1] În ordine cronologică: 1) „Voi che'ntrate" (tobe și cor), 2) „Georgiana" (tobe și percuții mici), 3) „Tata-titi-toto" (voci), 4) „Box" (tobe), 5) Scenă bucolică, 6) „Toconelele" (& toaca, voci și tobe), 7) „Motanul pe acoperiș" (tobe și flexaton), 8) „Sirene" (cor), 9) „Florile dalbe" (tobe, voci și dans), 10) „Leu și june" (voci și dans), 11) „Canon I" (tobe), „Linu-i lin" (voci și tobe), 12) „Canon II"/„Hapango" (tobe), 13) „Segnorita și spiritele" sau „Dupp 18 ani..." (tobe și voci), 14) „Numai Luna și o stea..." (cor și tobe), 15) „Just Bob" (tobe și voci).

Robert LEPAGE: INTERVIURI

„Dacă vrei să descoperi continente noi, nu trebuie să știi pe unde mergi. Condiția este să mergi."

În 1985, *Trilogia Dragonului*, în regia lui Robert Lepage dura aproximativ o oră. În 1987, depășea șase ore. În doi ani, spectacolul a crescut cu cinci ore, ca apoi, în timp, să se stilizeze și să rămână la cinci ore, variantă prezentată la Barbican, Londra, în 2005. Creațiile lui Lepage se transformă și se deplasează continuu. Regizorul este pasionat de geografie, se află într-o căutare permanentă de frumos, de sens, de imagine, de purificare. Pentru Lepage, premiera este o etapă din evoluția unui spectacol care atinge forma finală numai atunci când încetează să mai fie jucat. Teatrul este viu atunci când refuză să se înțepenească într-o formă fixă, când cuvintele și imaginile capătă viața lor în fața publicului de pe diverse continente. Sub bagheta lui Lepage, actoria devine un proces de explorare continuu, o aventură cosmopolită de căutare de noi teritorii.

Anul acesta Robert Lepage a primit Premiul Europei pentru Teatru la Salonic. Regizorul a stat de vorbă cu toți cei interesanți de arta lui. Și-a împărtășit secretele, metodele, dorințele și aspirațiile cu generozitatea caracteristică marilor creatori.

Cătălina Panaitescu: *Criticul canadian Don Rubin vorbea despre influența lui Craig asupra operei dumneavoastră. El spunea că simțiți nevoia de a calcula și controla totul și că sunteți, metaforic vorbind,* „director-artistic-comandant-suprem". *Vă recunoașteți în această postură?*

Robert Lepage: În cele din urmă, ajung să fiu comandant, dar nu este ambiția mea să ajung la această poziție. Sunt exact opusul unei persoane care vrea să controleze totul, iar felul meu de a lucra este foarte dezordonat. Rolul meu nu este acela de director, ci mai degrabă de „mijlocitor", de căpitan și apoi de comandant. Nu mă interesează să iau pe cineva și să-i spun: „Am să te fac actor!". Unii actori se plâng că las lucrurile așa cum sunt și că nu le controlez îndeajuns. Spectacolele mele reprezintă un proces evolutiv, care se îmbunătățește pe măsură ce se joacă. Începutul este foarte nesigur, vopseaua este încă proaspătă, dar nu mă deranjează cu nimic. Este o etapă din spectacol, iar dacă oamenii sunt interesați de teatru și de evoluția lui, nu mi-e rușine să o arăt. Se întâmplă foarte des să am cronici proaste la premieră, dar pe măsură ce spectacolul se joacă și devine din ce în ce mai bun, după un an sau doi, cronicile se schimbă radical. Cred în ideea că publicul schimbă spectacolul. Din păcate, oamenii încearcă să controleze totul. Ei prezintă un text, dar nu schimbă nimic. Dacă ești sigur pe scriitura ta – da; dar eu nu am nicio siguranță, pentru că nu știu unde mă duc. Pur și simplu plec la drum, improvizez foarte mult, iar dacă lucrurile iau o formă, asta se întâmplă și datorită publicului. Abia în această etapă finală, se poate spune că spectacolul este scris și controlat. Dacă vedeți spectacolele mele în ultimele etape, atunci poate par un maniac al controlului, dar, de fapt, ele sunt rezultatul unui proces îndelungat. Ideea nu este de a controla, ci de a lăsa lucrurile să se așeze natural.

C.P.: *Spuneați că sunteți interesat de evoluția teatrului. Tindeți spre teatrul de imagine sau spre cel de text?*

R.L.: Cred că în secolul XX teatrul era văzut mai mult ca dramaturgie. Autorii scriau piese, iar regizorii încercau să le reinventeze odată cu fiecare producție. Schimbau ori stilul piesei, ori cadrul în care se desfășura, sau chiar acțiunea textului. În anii '90 mulți creatori s-au simțit sufocați de corsetul literar și ne-am trezit deodată cu acest val de teatru vizual, teatru-dans, mimă – oamenii simțeau nevoia să iasă din închisoarea literaturii. Cred că acum ne îndreptăm din nou atenția spre text. La începutul carierei mele, eram alergic la piesa scrisă, însă, cu timpul, am învățat cum să folosesc cuvintele în spectacol. După spectacol rămâne textul, deci avem această iluzie că teatrul înseamnă piesă de teatru. Dar nu-i așa.

C.P.: *Cât de importante sunt efectele tehnice în spectacolele dumneavoastră?*

R.L.: Ele mă interesează în măsura în care mă atrage vocabularul. Uneori oferă soluții extraordinare pentru a te exprima, alteori sunt o pacoste care eclipsează ce vrei să spui. Când eram mai tânăr nu puteam să călătoresc, nu aveam bani și făceam spectacole cu ce găseam prin casă. Însă acum avem o companie de teatru, mai multe resurse și acces la oameni care ne prezintă tot felul de „jucării" noi. Simt că este de datoria mea să le explorez.

C.P.: *Revenind la procesul de lucru – care este primul pas pe care îl faceți când începeți un spectacol?*

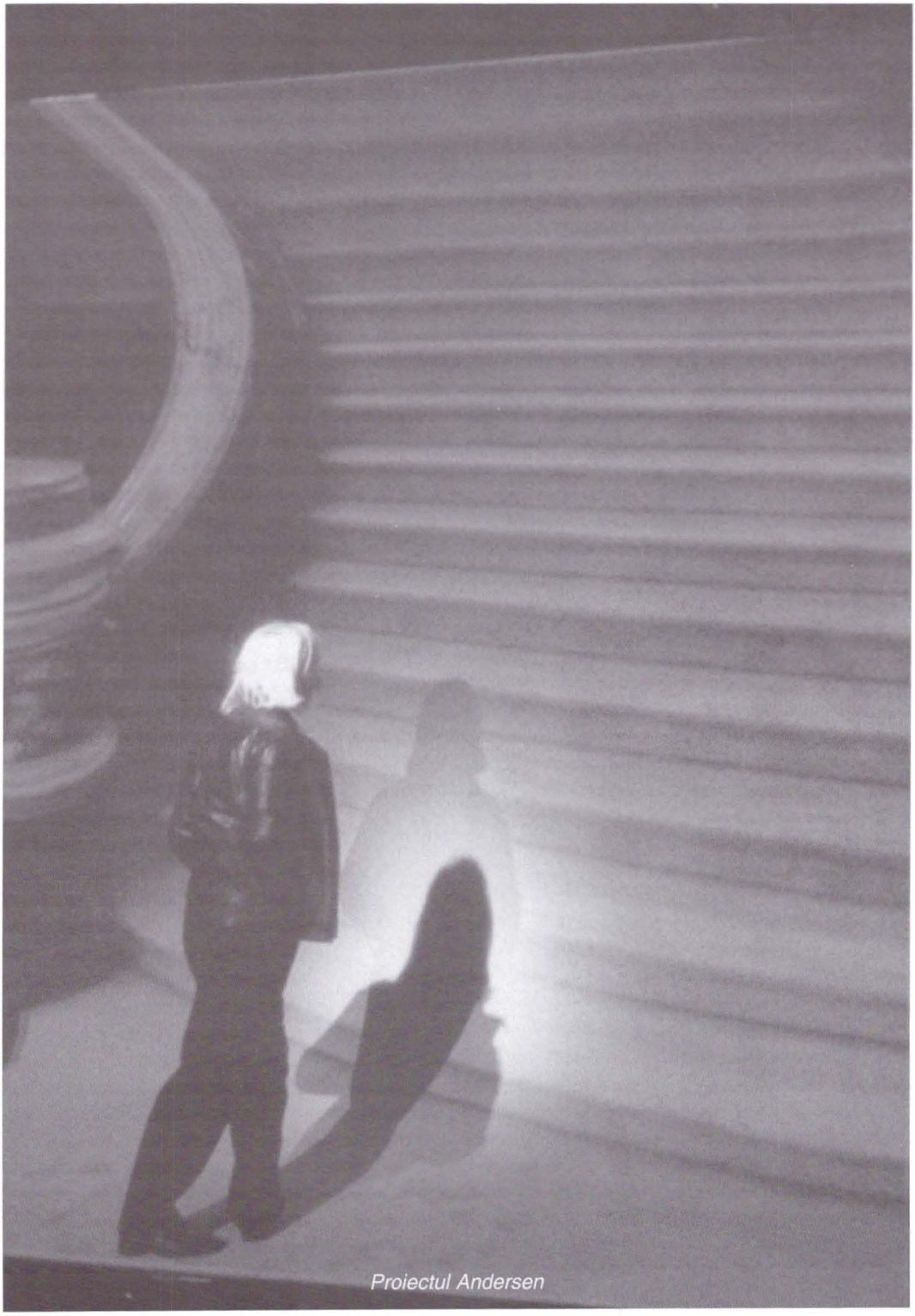
R.L.: Avem nevoie de un punct de plecare, dar acela nu este niciodată o piesă de teatru. Trebuie să fie ceva care ne incită, ceva misterios, despre care nu știm nimic, dar despre care simțim că o să ne schimbe viața.

C.P.: *De obicei, se fac distribuții, se discută decorul...*

R.L.: În compania noastră există un centru care se numește „Cazarma" și toată lumea este acolo din prima zi. Nu am distribuit niciodată pe nimeni, ci doar am invitat actori, muzicieni, cântăreți de operă sau oameni care nu au jucat în viața lor. Pe parcurs, cei implicați descoperă că își creează un limbaj propriu, își conturează personajele, își găsesc locul și află ce urmează să facă. Cei de la tehnic sunt acolo din prima zi – nu-i chemăm în ultimele două săptămâni să facă luminile sau sunetul. Ei sunt tehnicieni, dar, pentru că lucrează în teatru, au simț artistic. Așa că și ei fac propuneri și oferă soluții. În cele din urmă, toate acestea se leagă și capătă o formă. Cred că poți să spui o poveste mai bine atunci când toți cei implicați sunt prezenți de la început până la sfârșit. Sunt momente când unii dintre ei nu știu ce să facă, se așază undeva și e OK. Dar există și momente când soluțiile erup cu o viteză amețitoare.

C.P.: „Proiectul Andersen" *tratează teme precum: existența umană, creația, Dumnezeu, nașterea și moartea Universului. Acestea sunt subiecte care apar aproape periodic în spectacolele dumneavoastră – de ce?*

R.L.: Mă preocupă aceste idei, cum ar fi existența lui Dumnezeu, pentru că sunt interesat de știință. Nu sunt om de știință, dar cunosc mulți matematicieni, fizicieni care au un simț poetic fantastic legat de ce este Universul. Și ei caută, explorează, așa cum fac artiștii. Îi incită o formulă matematică numai pentru că este frumoasă. Mă interesează să aflu cum știința și spiritualul pot dialoga. Am început *The Far Side of the Moon* – titlu original: *La face cachée de la Lune* (*Fața ascunsă a Lunii*) – pentru că am fost absolut fascinat de acest cosmonaut rus, Leonard, care și picta. L-am cunoscut la Moscova și mi s-a părut un personaj minunat tocmai pentru că era un om de știință și, în același timp, artist.



Proiectul Andersen

Trilogia dragonului

C.P.: *Deseori în spectacolele dumneavoastră, şi mai ales în* Trilogia Dragonului, *întâlnim oameni fără identitate. Puteţi să comentaţi pe marginea acestui aspect?*

R.L.: Sunt foarte atras de baroc. Este un gen despre intersectarea dintre culturi, dintre stiluri, sexe, naţionalităţi. De aici rezultă admiraţia mea pentru teatrul japonez. Cred că acum, când încercăm să depăşim barierele limbajului, barocul este cea mai bună modalitate de a ne face înţeleşi. Se întâmplă un fenomen foarte plictisitor în teatrul de astăzi. Când te duci să vezi un spectacol, ai impresia că toată lumea a terminat aceeaşi şcoală de teatru. Nu acelaşi lucru se întâmplă în Japonia, unde am pus în scenă câteva piese de Shakespeare la Teatrul Globe din Tokyo. După ce lucrezi cu actorii japonezi, descoperi că, în ciuda faptului că au o educaţie complet diferită de a noastră, lucrurile funcţionează. Ai impresia că te afli în faţa unor resurse foarte bogate şi că ai opţiuni nelimitate. Mai mult, sunt obligat să subscriu genului, pentru că lucrez cu oameni de naţionalităţi diferite, cu experienţe culturale şi sensibilităţi diverse. Dacă-i invit să lucrăm împreună, trebuie să rămân deschis, altfel nu iese nimic.

C.P.: *În cadrul seminarului de ieri, s-a repetat faptul că sunteţi un creator de imagini frumoase. Nu vă este teamă că imaginile ar putea ocupa prea mult spaţiu în sufletele spectatorilor şi nu ar lăsa loc pentru mesajul pe care doriţi să îl transmiteţi?*

R.L.: Foarte des mi s-a întâmplat să nu pot exprima prin intermediul imaginilor ceea ce îmi doream. Uneori vizualul eclipsează mesajul. De obicei, lucrez în paralel la câteva sute de proiecte, ca apoi din douăzeci să rămână unul care să fie valid. Nu sunt un erou. Nu realizez capodopere de fiecare dată când lucrez ceva – dimpotrivă. Dar îmi acord timp şi şansa de a greşi. În timp ce faci, descoperi ce vrei să spui. Şi apoi îţi dai seama dacă imaginile şi limbajul folosite sunt cele potrivite. Uneori toate acestea converg şi dau naştere unui lucru care are un sens, este frumos, emoţionant şi sensibil. Se întâmplă să nu iasă, dar cred că trebuie să continui, asemenea marilor compozitori. Cred foarte tare în disciplină. Iar într-o zi, simplitatea va veni. Trebuie să cauţi miracole. Nu ştii cum vor apărea.

C.P.: *Ziceaţi că teatrul devine din ce în ce mai abstract şi că uită să spună poveşti. Cum explicaţi acest lucru?*

R.L.: Teatrul s-a depărtat de realism şi naturalism şi a devenit, îndrăznesc să spun, foarte narcisist. Mă duc la teatru şi văd că cei de pe scenă par să aibă emoţii, se înţeleg între ei, se distrează, iar cei din sală cască şi se foiesc. Nu mă interesează dacă un actor este sau nu emoţionat. Emoţia trebuie să fie în sală. Pe vremuri, Festivalul de la Avignon era locul de întâlnire al comunităţii teatrale cu publicul din toată lumea. Acum se întâlnesc regizorii cu criticii. Foarte bine, dar întâlnirea poate să fie şi în altă parte. Spectacolul de teatru înseamnă să aduci emoţia de pe scenă în sală. Am văzut o mulţime de actori care îşi dau sufletul pe scenă, plâng, suferă teribil, dar nu au nicio legatură cu publicul. Prefer să văd actori raţionali, reci, dar care obţin acea emoţie din partea publicului.

C.P.: *Ştiţi încotro vă îndreptaţi?*

R.L.: Nu, dar cred că este ca în povestea lui Ulise – o iei mereu de la capăt. În Québec avem o criză de identitate uriaşă. Nu avem prea multă istorie şi, cu atât mai puţin, o istorie culturală. Dacă vrem să aflăm cine suntem, prima dată mergem în Franţa, după aceea în Anglia, Italia, apoi ajungem în Asia şi Australia şi abia pe urmă începe să se contureze o definiţie. Dar asta este posibil numai călătorind şi rătăcindu-te. Dacă vrei să descoperi continente noi, nu trebuie să ştii pe unde mergi. Condiţia este să mergi.

Interviu realizat de Cătălina PANAITESCU

Rodrigo GARCÍA:

„Sunt un partizan al libertății absolute a artistului"

În ciuda notorietății de care se bucură chiar și în rândul oamenilor de teatru de la noi ca regizor nonconformist și inconfortabil, Rodrigo García a devenit un autor de texte pentru scenă frecventat de regizorii autohtoni abia odată cu publicarea lui *Agamemnon* (2005) în antologia *Teatru spaniol contemporan,* editată de Fundația „Camil Petrescu" – revista „Teatrul azi", dar și odată cu prezentarea celebrei piese *Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald's* în cadrul lecturilor publice organizate de aceeași Fundație cu un an în urmă, la Teatrul ACT (în traducerea Iuliei Buttu, interpretarea lui Pavel Bârsan și regia lui Alex Mihail). Așa se face că Radu-Alexandru Nica a montat *Agamemnon* la recent-înființatul Metropolis (pe când Teatrul se găsea încă în plin șantier), că Ioana Păun a absolvit regia la UNATC (clasa Valeriu Moisescu, Nicolae Mandea) cu o adaptare a aceluiași text prezentată

la Teatrul Desant, iar Theo Herghelegiu a inserat *Povestea lui Ronald...* ca monolog în cadrul unui triptic original, *Eu, tu și Costică*, ce a reactivat Teatrul Arca.

Invitat în România (țară pe care părea extrem de curios s-o viziteze) de Institutul Cervantes și Teatrul Metropolis, Rodrigo García a ajuns pe 23 aprilie mai întâi la Sibiu, unde a înmânat, în cadrul Galei UNITER, Premiul pentru cel mai bun regizor (s-a întâmplat ca acesta să fie un fan al său, Radu Afrim declarându-și în mod public admirația pentru *Povestea lui Ronald...* văzută cu ani în urmă într-un festival internațional). Cum *Agamemnon* nu a putut fi programat în acele zile (cea dintâi producție din istoria Teatrului Metropolis va avea premiera abia în această toamnă), George Ivașcu și U.N.A.T.C. i-au prilejuit lui García, pe 24 aprilie, o întâlnire cu echipa spectacolului, dar și cu studenții și profesorii Facultății de Teatru.

În aceeași seară, m-am încumetat și eu să-i cer un interviu, știind că venea după o călătorie cu multe complicații și un program aglomerat, și că avea să plece a doua zi dimineața. A acceptat cu dezinvoltura cu care le vorbise mai bine de o oră unor oameni ce doar citiseră ori auziseră despre el, fără contact direct cu operele sale (ca să repare această situație, a dăruit Institutului Cervantes DVD-uri cu înregistrările spectacolelor proprii).

Ne-am revăzut peste un timp în „anticamera" biroului Alinei Cantacuzino, cea care, cu eleganța și căldura pe care i le cunosc de pe vremea lansării Antologiei, nu doar a înlesnit, ci a și participat la discuția noastră. Spre final, ni s-a alăturat și directorul Joaquín Garrigós, un personaj discret, dar altminteri extrem de pasional și convingător în expunerea convingerilor sale de literat subtil și bun cunoscător al realităților românești (faptul că nu e prezent mai apăsat în transcrierea care urmează se datorează doar limitelor aparaturii de înregistrare).

Poate n-ar fi rău să devoalez că locul de desfășurare al acestui „cvartet" animat de García, autorul unor inedite *Notas de cocina/Rețete culinare* (à la Leonardo da Vinci!), a fost – cu totul întâmplător? – chiar... chicineta Institutului Cervantes.

Episodul 1. La UNATC. Un „partizan al libertății abolute"

García vorbește mult, fiecare întrebare îl pune pe jar... Ar vrea parcă să se convingă că cei din fața lui sunt artiști care îi seamănă tânărului de 22 de ani ce începea să facă teatru la Madrid în urmă cu tot atâta timp: tineri care caută și luptă pentru pasiunea lor de a face teatru, care nu se vor pierde practicând formule spectaculare minore. Tineri care își vor inventa, asemenea lui, limbajul și instrumentele necesare pentru a-și putea exprima ideile, viziunile, universurile personale. Tineri care nu se tem de eșec și detestă ideea de succes cu orice preț. Întâlnirea aceasta e modul lui de a-i încuraja. Din discursul său torențial, reținem câteva flashuri:

• „M-a iritat întotdeauna conceptul de «companie stabilă». Mi-ar plăcea să mă pot limita la rolul de creator.

• Nu mă interesează niciodată un actor pentru simplul fapt că e plin de talent sau un bun profesionist. Întotdeauna am căutat colaboratori care să aibă idei similare cu ale mele despre ceea ce se întâmplă în societate. Este vorba, până la urmă, despre o problemă filosofică și socială, niciodată teatrală.

• La Carniceria Teatro, pe care am creat-o când am venit în Spania, e o companie nomadă; cu două–trei excepții, am mers, împreună cu cei câțiva actori care m-au însoțit mereu, în spațiile în care trebuia să creăm spectacolele. (*n.n.*: Grecia, Portugalia, Italia, Spania și, în prezent, Franța).

• La început, practicam teatrul într-o manieră foarte romantică: pentru mine, el reprezenta arta, literatura. Cu timpul, mi-am dat seama că, oricât de efemer,

teatrul poate avea o finalitate socială și această apropiere de realitate a revoluționat opera mea. Îmi doresc să creez piese care vor expira poate, la un moment dat, dar care să aibă un impact imediat.

• Spectacolele mele nu au schimbat și nu pot schimba societatea. Ele reprezintă doar o opinie în plus, un curent împotriva ideilor generale, un mod de a împărtăși publicului libertățile poetice pe care mi le asum și o poetică stranie.

• Unii consideră operele mele violente, pentru alții sunt pline de umor. Umorul e, într-adevăr, o categorie importantă a teatrului meu. Violența e o minciună, o convenție pe scenă. Conceptul de anarhie mi se pare mult mai interesant. În mod deliberat, ofer publicului meu opere confuze, adresându-mă, de fapt, unei societăți care vede totul limpede. Eu mă îndoiesc de tot ceea ce oamenilor li se pare a fi bine. E obligația mea să pun totul sub semnul întrebării, să propun această confuzie care poate da naștere unei reflecții individuale. Asta înseamnă să tratezi oamenii ca pe niște persoane și nu ca pe niște animale, așa cum ne tratează cei care ne conduc.

• Textele mele de început erau opere în serviciul literaturii. Treptat, am început să îmi dau seama că teatrul are un potențial mai mare, care trebuie valorificat. În tinerețe, referințele mele erau Ionesco, Adamov, Pinter, Beckett, dar când am avut șansa, tânăr fiind, să văd la Buenos Aires compania lui Tadeusz Kantor, apoi s-o descopăr în Europa pe Pina Bausch, am înțeles că pe scenă nu e necesar să exprimi totul prin cuvinte. Am început să fac un teatru diferit, mai fizic, dând totuși importanță cuvântului, pentru că mă consider un scriitor. Cuvintele au început să ocupe însă un alt loc în spectacolele mele. Textele pot părea sărăcuțe, dar lucrând ca regizor la ansamblul spectacolului, sunt nevoit adesea să renunț la calitatea lor literară.

• Când încep repetițiile, singurul lucru care mi-este clar e distribuția. În momentul în care sunt înconjurat de anumiți actori, încep să lucrez fără să am vreo idee prestabilită, nici măcar asupra textului: pur și simplu trăiesc. Procesul de lucru în sine e totuși foarte complex și complicat: încep prin a crea acțiuni fizice, apoi fac o pauză, mă închid în cameră, comand pizza și, după patru zile, ies cu textul, apoi montez totul. Cuvintele nu sunt ilustrarea acțiunilor, asta ar fi jalnic, ci trebuie să creez un univers cu o mulțime de elemente care să se completeze. Nu recurg la text ca să «armez» sau să ancorez spectacolul, ci îl utilizez într-un mod destul de brutal, ca pe un element străin acestuia. Doar împreună funcționează, capătă un sens.

• Importante sunt ideile pe care vrei să le exprimi, materializarea lor nu contează. Sunt un partizan al libertății absolute a artistului.

• Spectacolele mele nu au niciodată o singură temă, nu pot fi doar un pamflet politic, ci au multe alte niveluri. Mi s-au pus însă o grămadă de etichete care reduc operele mele. Cu *Agamemnon*, mi s-a spus «autorul antiglobalizării». E adevărat, este piesa mea cea mai explicită din punct de vedere politic. Ca individ mă reprezintă și acum; ca artist, mă aflu însă într-o altă etapă. Vreau să creez spectacole mai intimiste, lente, chiar plictisitoare, mai puțin realiste, poate mai suave, dar și mai profunde. Asta e o problemă, pentru că publicul mă preferă în genul oarecum mai «*show*», în care lucram înainte. Asta nu înseamnă că în spectacolele mele nu există un filon de teatralitate puternică și că nu sunt conștient de necesitatea ei. Doar că e o teatralitate pe care mulți nu au văzut-o, nu o cunosc, căci tocmai am inventat-o. Există riscul de a eșua, dar fără a-mi asuma acest risc, aș face mai bine să mă retrag. Nu este o provoca-

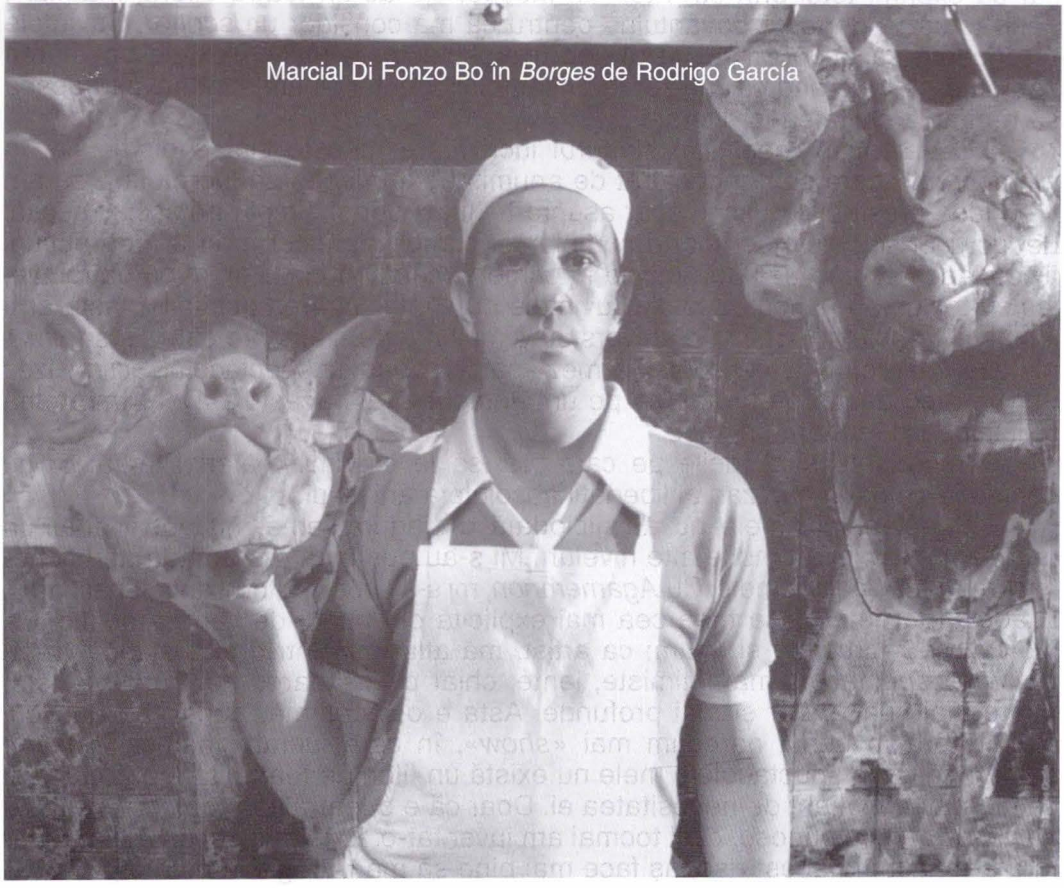
re, este vorba de voința mea politică de a întâlni publicul la nivelul altei poetici. Dacă i-aș oferi aceeași poetică pe care o cunoaște deja, ar însemna să fac un teatru de divertisment.

• Nu mă obsedează ideea de consum, ci faptul că societatea se reduce la această idee. Este evident o societate care pierde valori fundamentale, obsedată de *util.* Să-ți pierzi timpul în contemplație e considerat astăzi ceva absolut inutil."

Episodul 2. La Institutul Cervantes. *Pseudointerviu cu Rodrigo García.*

Andreea Dumitru: *Dincolo de detaliul autobiografic (acela că tatăl tău a fost măcelar), cât de actual mai este titlul companiei (*Carniceria Teatro*/ Teatrul-Măcelărie) pentru teatrul pe care îl faci acum?*

Rodrigo García: Absolut deloc. Ține deja de trecut. Când am ajuns în Spania, dacă vroiai să ceri o subvenție, un ajutor din partea statului, trebuia să ai o companie. Acum, nu se mai numește așa, se cheamă „Rodrigo García", iar unul dintre motivele schimbării este pur birocratic, pentru că atunci când ne contractau, în Franța în special, menționau întotdeauna și numele autorului, al artistului.



Marcial Di Fonzo Bo în *Borges* de Rodrigo García

A.D.: *Te-am întrebat, deoarece unii comentatori văd în teatrul tău și un „joc de-a măcelul". Are această formulă vreo legătură cu activitatea voastră?*

R.G.: Nu, nu mi-aș fi numit compania așa dintr-un asemenea motiv, aș fi încercat să fiu mai subtil. Probabil sunt persoane care își imaginează că numindu-ne „Carniceria", jocul de scenă e mai sângeros sau mai violent. Dar n-are nicio legătură. Se numește „Măcelărie", pentru că tatăl meu a fost măcelar, iar eu, la rândul meu, am fost măcelar. Deci e mai degrabă ca și cum aș fi făcut un pic cu ochiul lumii populare, din afara „artei".

A.D.: *Agreezi felul în care e receptată opera ta? Crezi că ești înțeles, ți se întâmplă să fii greșit interpretat?*

R.G.: Nu cred că trebuie să mă preocupe ce înțeleg oamenii din opera mea, dar nici nu sunt un regizor care montează un spectacol, apoi își vede de treabă. Sunt sunetistul propriilor mele spectacole și ăsta e un mod de a sta aproape de ele, fără să mă amestec în munca actorilor, concentrându-mă asupra muzicii și, în același timp, de a putea simți respirația publicului în fiecare seară. Câteodată apar probleme, conflicte, sunt persoane care urcă pe scenă, care vociferează (ni s-au întâmplat multe în timpul reprezentațiilor), dar mie asta mi se pare un lucru bun, face parte din propunerea mea.

A.D.: *Faptul de a putea asculta respirația publicului nu te determină să mai intervii asupra unui spectacol odată terminat?*

R.G.: Eu vorbesc de un lucru complet intuitiv. În nici un caz nu e ceva cerebral. Dacă publicul se plictisește acum, nu înseamnă că următorul spectacol trebuie să fie mai alert. Niciodată n-aș schimba ceva din opera mea de dragul publicului. Spectacolul este așa cum este și, dimpotrivă, el e cel care trebuie să modifice percepția publicului. Despre filmele lui Tarkovski se spune că sunt exagerat de lente, dar ele nu sunt lente, sunt așa cum sunt. E atât de dificil să explici felul în care se transformă o operă. Ea se transformă și pentru că artistul e întodeauna un pic decepționat de ceea ce tocmai a terminat. Dacă ești încântat de ceea ce ai făcut, atunci, nu știu, mai bine te retragi, altfel sfârșești prin a face mereu același lucru. Un eșec te poate marca în opera următoare, dar ceea ce ar trebui să păstrezi, de fapt, sunt doar niște semne de întrebare pe care să încerci să le rezolvi în spectacolul următor. Dar nu în serviciul publicului, al nivelului său de înțelegere. Publicul înțelege lucrurile care îi sunt puse pe tavă, iar astea sunt televiziunea, un cinema foarte prost, o literatură foarte proastă, de tip *best-seller*, și atunci... nu mă pot lua după gustul corupt al publicului. Eu trebuie să forțez acest gust, asumându-mi riscul de a face lucruri pe care unii le pot acuza ca fiind exagerat de plictisitoare, repetitive, fără un sens sau o poveste clară. Niciodată nu mi-am propus să am succes. Pentru mine e ceva de neconceput.

A.D.: *Totuși, ce relație ai cu eșecul? Ai avut și eșecuri îngrozitoare?*

R.G.: Am avut perioade când am pus în scenă texte foarte dure, puternice, cu timpi foarte lungi, care au scos din minți publicul. Și recunosc, a fost al naibii de greu. Dar ce mă enervează de-a dreptul este felul în care se schimbă lucrurile. Dacă aș monta aceleași spectacole acum, când sunt „un nume", sigur publicului îi vor părea bune, pentru că, într-un fel, e prevenit când vine să vadă un spectacol de-al meu. Când ești necunoscut, nu ți se acceptă orice. Cel mai insuportabil lucru din ceea ce am văzut în ultima vreme este ultimul film al lui David Lynch. Genial, de o frumusețe extremă, dar insuportabil. E filmat cu o cameră video de amatori, imaginea nu e prelucrată, povestea nu se înțelege absolut deloc. Lynch își permite acum totul, își permite un film de patru ore, când știe foarte bine că un

astfel de film nu poate fi distribuit. Îl admir, pentru că e un regizor deja recunoscut care își folosește poziția obținută pentru a face opere din ce în ce mai radicale, în loc să stea liniștit făcând mereu același tip de filme.

A.D.: *Ce înțelegi prin „frumusețe"?*

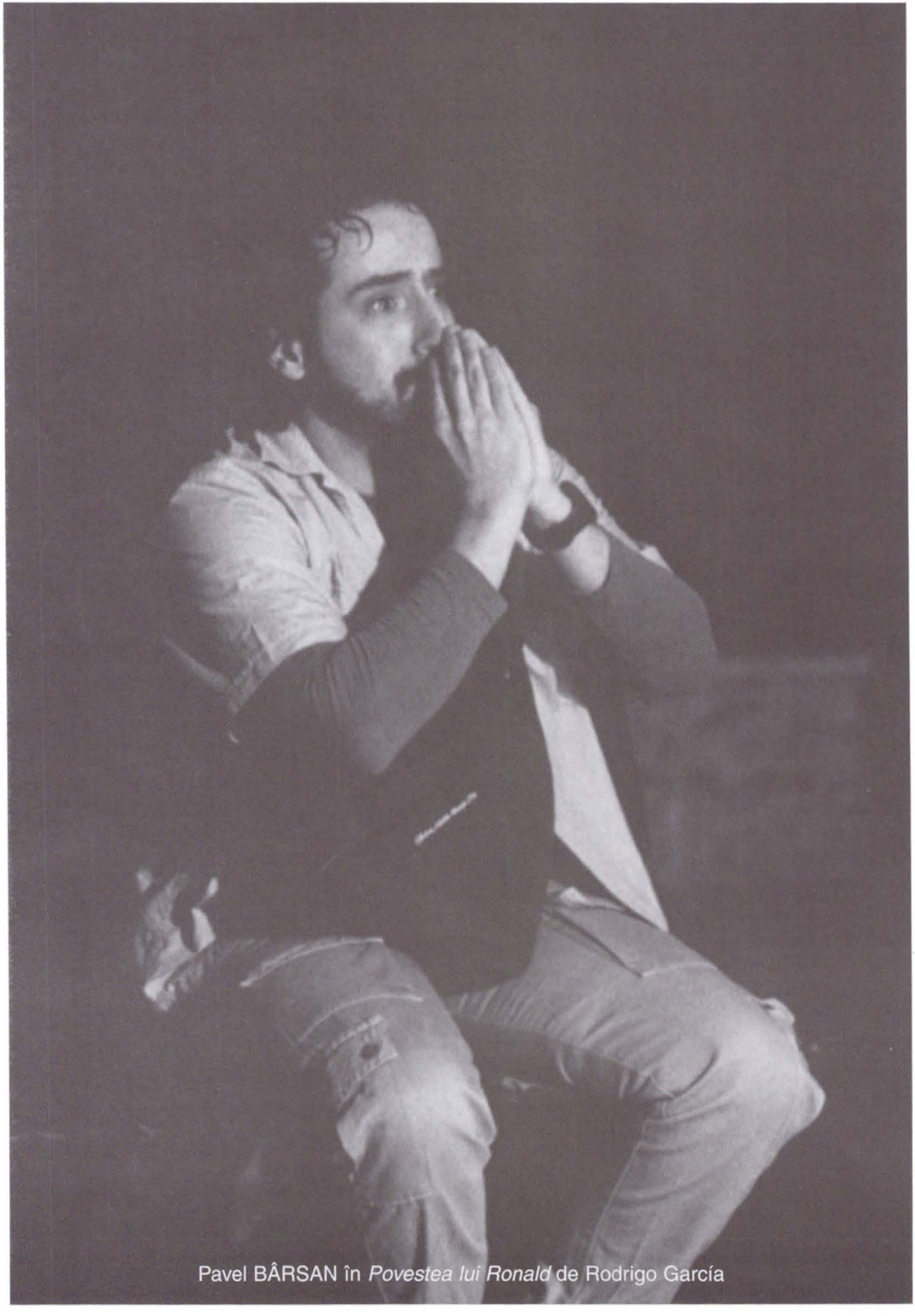
R.G.: Pentru mine, ea are legătură cu receptarea și mai ales cu lucrurile care nu par clare. Frumusețea este când cineva îmi prezintă un univers cu reguli proprii, dar unul aparte, necunoscut. Sunt mulți artiști care pot face spectacole frumoase, dar să prezinți un univers personal, diferit sau supus propriilor sale reguli, asta e îngrozitor de greu. Filmele lui Tarkovski și David Lynch, deși absolut distincte, prezintă universuri speciale. În opera de artă mă interesează la fel de mult ceea ce incită la reflecție, nu atât latura emoțională. În emoție nu am încredere. Văd frumusețe în opere neterminate, un pic obscure, în cele care au capacitatea de a sugera, nu în claritate și în didacticism.

A.D.: *Artiștii vizuali și cei care fac* performance *asimilează teatralitatea cu operele împlinite, bine definite, rotunde. E o impresie corectă?*

R.G.: Un spectacol trebuie să aibă o ordine, bineînțeles, însă nu o ordine academică, pentru că atunci toate ar fi la fel. Dacă fac un spectacol un pic „murdar", neterminat, o fac în mod deliberat, ca parte din sensul operei. Artiștii vizuali care îmi plac mie, în principal Bruce Nauman și Paul Mc Carthy, mă interesează pentru libertatea totală ce și-o iau ei cu fiecare operă, întotdeauna investigând modul în care pot să-și exprime ideile din punct de vedere formal. În teatru mi se pare că asta nu e posibil, pentru că spectacolele au întotdeauna o structură comună.

A.D.: *Pentru mulți artiști, teatrul e deja o formă cumva desuetă, incapabilă să capteze prompt schimbarea și aerul timpului.*

R.G.: Teoretic, are mai multe mijloace și resurse, pentru că există mai multe elemente în teatru, dar nu sunt folosite. Teatrul are și repercusiuni sociale, pe când artiștii plastici pe care îi menționam se află doar în expoziții punctuale și sunt absolut minoritari. Unica problemă a lor este piața asta îngrozitor de ciudată a artei contemporane, pe care eu n-am înțeles-o niciodată. Teatrul este, în mod evident, un fenomen mult mai popular, el trebuie se înfrunte publicul unui oraș, să umple o sală de 800 sau 1000 de locuri. Eu cred că asta e și ceea ce face ca spectacolele să fie mediocre, pentru că unora le este frică să producă spectacole care „nu se înțeleg", care nu vor avea un „succes" imediat. Fără succes, nu ar mai putea continua să facă teatru. Asta e realitatea din Spania. Eu, care mă plâng atât de mult că nu ar fi bani de teatru în Spania, trebuie să spun că, de fapt, în Spania sunt foarte mulți bani pentru teatru. Nu sunt pentru teatrul pe care îl fac eu. Și nu mă refer doar la spectacolele mele, ci la o mulțime de artiști care, ca și mine, vor să facă altfel de teatru, să se exprime în alt mod și cărora li se răspunde: „OK, pentru dvs. avem aceste spații", dar aceste spații sunt ca niște curse de șoareci, mici săli într-un circuit redus. Și atunci, bineînțeles că oamenii sunt nemulțumiți, pentru că teatrul lor e perceput ca elitist și e văzut de prea puțină lume. Cum e posibil ca un spectacol de acest gen, care e prezentat la Madrid într-o sală de 80 sau 50 de locuri, să fie difuzat la Avignon timp de șapte zile, în spații cu 800 de locuri? Sau la Paris, timp de 12 zile consecutive, tot într-o sală cu 800 de locuri? De ce? E din cauza diferitelor voințe politice, pentru că voința politică e diferită în capetele diriguitorilor din Spania și a celor din Franța. Până la urmă, e un cerc vicios oribil între lașitatea artiștilor și lașitatea funcționarilor.



Pavel BÂRSAN în *Povestea lui Ronald* de Rodrigo García

Alina Cantacuzino: *Ți se pare că, în Franța, asta are de-a face cu voința politică sau cu o deschidere mai mare a publicului către acest tip de opere?*

R.G.: Sunt întru totul de acord. Dar cum vei întâlni un public mai deschis dacă nu-i oferi informația? Dacă îi refuzi, de fapt, informația? În Franța, un spectacol de-al meu e prezentat la același nivel cu un spectacol de Molière ți poți să alegi ce vrei să vezi. În Spania, Molière e jucat într-un mare teatru, iar textele mele într-o chichineață. Sunt două niveluri tehnice diferite, de promovare, de publicitate, e un fel de dictatură, din moment ce publicul nu are suficientă capacitate de a înțelege și alege. Eu sunt un supraviețuitor. Am 43 de ani și continui să fac pe nebunul, dar toți cei din generația mea au făcut-o pe nebunii până la 30 de ani. Cum au împlinit 30 de ani, au început să facă altfel de spectacole pentru a le putea asigura mâncarea copiilor etc. Unii au trebuit să se conformeze, să-și abandoneze idealurile. Atenție, deci: acest sistem atât de opresiv, menținut de funcționari pe care îi interesează doar să-și păstreze salariul și postul, îi obligă să facă lucruri care să placă publicului. E o situație care omoară creativitatea multor artiști și dacă se omoară asta... atunci cine va scrie poezie, unde vei putea vedea un univers diferit?

A.D.: *Ai înființat* Carniceria *în '89, anul în care teatrul independent a început să prindă cheag și în România. De aceea, cred că experiența ta poate interesa tinerii de aici, care s-au lansat pe cont propriu.*

R.G.: În discuția de la Institutul de Teatru, aș fi putut să le vorbesc tinerilor despre ultimii opt ani, în care mie mi-a mers extraordinar, dar mi s-a părut logic să le vorbesc de primii doisprezece ani în care mi-a mers îngrozitor, muncind din greu împotriva sistemului. Când a început *boom*-ul telenovelelor și ești actor, nu trebuie să te duci să joci în telenovele tâmpite. În fine, cine vrea n-are decât să se ducă, dar trebuie să existe unii care rezistă, care să creadă că teatrul are un rost! Când faci telenovele, ești purtătorul unei răspunderi sociale mari, oferi gunoi oamenilor și atunci, de ce să faci o facultate de teatru ca să termini prin a juca în telenovele? În Spania, toată lumea se înscrie la școala de teatru pentru a triumfa în film și televiziune. Cei din generația mea se înscriau la școala de teatru pentru că vroiau să facă teatru.

A.D.: *Fenomenul acesta se petrece acum la noi, cu boom-ul televiziunilor care au început să producă telenovele.*

R.G.: Poate că ceea ce lipsește aici sunt spațiile. În Buenos Aires, e un fenomen rarisim: există un tip care și-a făcut teatru din propria casă și timp de un an a repetat cu actorii lui pentru un singur spectacol. De ce un an? Pentru că au serviciu, pentru că trebuie să-și câștige pâinea... Și știi de ce fac teatru? Pentru că le place! În fine, acest spectacol a fost poate o excepție, a câștigat toate premiile și sigur acum va merge la toate festivalurile. Dar dacă n-ai această atitudine... Este important să zici: eu vreau să fac asta și, prin urmare, nu-mi voi pierde timpul ducându-mă la Ministerul Culturii, pentru că știu că nu-mi vor da bani, și nu voi suna la Teatrul Național, pentru că știu că nu-i va interesa, dar în această bucătărie, vom vedea cum o facem, ne vor veni prieteni și o vom face la fel de bine. Cine vrea să fie artist s-o facă din nevoie, nu pentru a ocupa un rol social: „medic/avocat/dentist – artist"!

A.D.: *Aici, tinerii care au ieșit din sistem și-au dat seama că nu pot funcționa independent, fără a face compromisuri, adică fără a colabora cu instituția bugetată.*

R.G.: Eu n-am nici o problemă cu instituția. Dacă îți lasă libertate, îți dă bani, public, e OK. Eu apăr ideea de a folosi banul public, pentru că exact în acest tip

de expresie ar trebui să se folosească el, nu pentru Molière. Pentru Molière să plătească mă-sa mare! Banul public trebuie să ajungă la autorii care scriu în acest moment şi cu cât sunt mai tineri, cu cât scriu mai „rău", cu atât mai bine. Sigur că cei care scriu prost se vor pierde singuri, printr-o selecţie naturală, dar vor apărea şi oameni foarte interesanţi, care vor deveni voci importante pentru societate. Ei sunt autorii importanţi, nu clasicii.

A.D.: *Într-un interviu, criticai amploarea fenomenului festivalier actual, ca mod de consum teatral, apărând ideea de spaţiu propriu, în care să-ţi poţi forma un public.*

R.G.: Acum sunt acuzat că îmi merge bine şi mi se spune: „Dumneata ai noroc pentru că te duci la festivalul ăsta sau ăstălalt". Eu am ajuns însă într-un moment în care îmi dau seama că discursul meu nu e nici manipulat, nici murdar, nici prostituat. Multora li se întâmplă să-şi schimbe discursul şi să scadă nivelul acceleraţiei. E un sistem absolut putred şi nu pot să fac nimic împotriva lui. Creez spectacole pentru o mulţime de festivaluri frecventate de un public care nu are nici o problemă economică, de siguranţă socială. Acum ne aflăm aici, vorbind, dar dacă am avea discuţia asta în Brazilia sau în Argentina sau în Columbia, ne-ar împuşca pe toţi trei. Sunt conştient că trăim într-o lume europeană, dar, la naiba, acolo unde trăiesc eu este extrem de sigur, îngrozitor de sigur. Atâta siguranţă atentează asupra imaginaţiei. Poate că nu e rău să fii în pericol uneori...

E adevărat, sunt un obiect de consum al festivalurilor, dar nu există altă soluţie. În acest fel, îmi pot continua discursul artistic, iar mesajul meu ajunge la un public extrem de numeros. Dacă ratez, ratez pentru că nu am eu capacitatea de a face lucrurile bine, nu pentru că folosesc mijloace dubioase. Dovadă sunt cei paisprezece ani petrecuţi în Spania trăgând din greu, dar continuând, continuând, continuând, ca un idealist autentic, să-mi fac treaba. Asta e o certitudine şi acum vin puştii ăştia care îmi spun: „Dumneata eşti faimos!" Şi ce? Trebuie să îmi cer scuze pentru că sunt faimos? Eu n-am făcut nici un compromis pentru a ajunge acolo unde sunt, am continuat să-mi fac spectacolele în Spania, mult timp, fără să se întâmple nimic. Întâmplarea, doar întâmplarea a făcut să vină nişte tipi care m-au adus în Franţa. Că sunt faimos contează totuşi prea puţin, important e pentru cine muncim. Pentru ce fel de societate? Pe cine interesează acest tip de teatru? Până la urmă, sunt atâţia snobi care vin să-mi vadă spectacolele la Avignon pur şi simplu pentru că e *chic.*

A.D.: *Nouă ne lipseşte încă nu doar conectarea la circuitul festivalier internaţional, dar şi reţeaua de mici săli alternative sistemului.*

R.G.: Acest lucru pe care îl face, până la urmă, Statul – festivalurile – este magnific, o modalitate de informare pentru public, dar mai ales pentru artişti. Ce artist îşi permite să îşi cumpere bilet de avion şi să meargă la Paris ca să vadă ce face un alt artist? Insist totuşi: important este cum se procedează. Trebuie să se creeze mici celule, în care să poată lucra şi micile companii şi care să înceapă ulterior să comunice între ele.

Joaquín Garrigós: *Poate există temerea că, cerând subvenţie, vor sfârşi prin a face ceea ce le cere Puterea.*

R.G:: Subvenţia ţine de decizie politică, reprezintă coerenţa politică a unui ministru al culturii, dar unde ajunge ea? Ce anume se finanţează? Realitatea este că banii se duc spre teatrele oficiale, iar teatrele oficiale ştim ce tip de spectacole cer. Şi atunci, la naiba, nu o să avansăm niciodată dacă se face întotdeauna acelaşi

lucru. Trebuie să existe o rețea de săli alternative, cum s-a întâmplat în Olanda. Acolo, acestea au început să prindă subvenții acum, după ani și ani de activitate. În primul rând, trebuie să construiești acest sistem sangvin, trebuie să încerci asta într-un oraș. Impresia pe care o am aici, după trei zile de vertij, este că totul este de o oficialitate absolută. Mi se pare că inclusiv tinerii sunt fericiți să lucreze în sistemul public.

J.G.: *Dar vin după ani de mentalitate comunistă... Trebuie să treacă generații pentru ca...*

R.G.: Rămâne de văzut dacă artiștii care vor să exprime lucruri diferite și nu vor găsi spații, pentru că nu-i vor vrea teatrele oficiale, naționale, în care toată lumea face același tip de spectacole, în care totul e foarte *biz*, foarte *show*, le vor crea ei singuri. Eu cred că în București, în patru ani ar trebui să existe douăzeci de spații alternative.

A.C.: *Ceea ce ne lipsește este atitudinea.*

A.D.: *Aici, mai degrabă decât să apară spații noi, teatrele subvenționate au început să preia producțiile „independente".*

R.G.: Dacă artiștii nu își prostituează limbajul și nu își ruinează opera intrând în mașinăria unui teatru național, lucrând sub anumite condiții, este perfect. Ce bine ar fi ca teatrele naționale să fie într-adevăr atât de deschise!

A.D.: *Sistemul în care lucrezi acum în Franța ți se pare cel mai bun dintre cele posibile? Te-ai mai întoarce la Buenos Aires?*

R.G.: În acest moment, cu producția pe care o fac, mă simt foarte rău din cauza excesului de mijloace, de bani pentru tot și toate, de bilete de avion de dus încolo și încoace, de hoteluri, de diurne, de salarii excelente. Mă simt foarte rău. Vreau să revin de urgență la o structură redusă!

Interviu realizat de *Andreea DUMITRU*
Traducerea (în vederea transcrierii): *Ioana ANGHEL*

În loc de epilog...

În această vară, Rodrigo García a revenit la Avignon, Festivalul care, în 2002, l-a consacrat cu *After Sun* și *Cred că m-ați înțeles greșit.* Între 6–13 iulie, el a prezentat, la Cloître de Carmes, premiera *Cruda. Vuelta y vuelta. Al Punto. Chamuscada*, o coproducție internațională în care reînvie amintiri din propria copilărie, legate de carnavalul săracilor din Buenos Aires numit „La Murga" (Argentina rămâne referința sa capitală, ca tărâm al libertății și dinamismului artistic). În această formă de celebrare, care include dansuri elementare, muzică de stradă, percuții și culori, artistul vede și o fomă de protest, o problematică socială ce pare încă fără ieșire. Pentru prima dată, el integrează în spectacol, alături, un actor profesionist și „complice" (Juan Loriente), 15 *murgueros*, muzicieni și dansatori de carnaval care nu au făcut niciodată teatru, mixând și imagini filmate în capitala țării sale de origine (Argentina). Tot la această ediție avignoneză, García a mai prezentat, între 22 și 25 iulie, la Cloître des Célestins, o nouă coproducție franco-spaniolă, purtând titlul *O abordare a ideii de neîncredere.* Aici, textul nu este spus, ci proiectat pe un ecran în fundal și citit de către spectatori, în timp ce pe scenă, actorii îndeplinesc acțiuni simple, modelează, sculptează, folosind materii primare precum apă, pământ, lapte, miere: un peisaj scenic rudimentar și abstract, livrat poeticului și visului, concurând tonalitatea pamfletară a cuvintelor.

Victor Ioan FRUNZĂ:

„FAUST – o farsă existențială"

Spectacolul Istoria comică a doctorului Faust **are la bază scenariul lui Victor Ioan Frunză, elaborat prin compararea a peste 1.630 de pagini de text: Goethe, Marlowe, Paul Valéry, Alfred Jarry etc. Echipa de actori a fost formată din George Costin, Richard Balint, Sorin Miron, Inna Andriucă, Gabriela del Pupo, Ovidiu Mihăiță, Dan Antoci, Adriana Presan și mulți alții. Scenografia a fost semnată de Adriana Grand, muzica de Tibor Cari, coregrafia de Cristian Iacob. Spectacolul este „însoțit" de o orchestră cuprinzând șase muzicieni. Succesul a fost pe măsura așteptării.Cu această creație, Teatrul din Baia Mare înscrie, după mai mulți ani, o filă frumoasă în istoria sa.**

***Faust este* o reeditare a unui mit cu foarte mare prestigiu, într-un limbaj reflexiv, care, așa cum afirma criticul Doina Modola, s-a transformat într-o sărbătoare a teatrului și într-o izbucnire de spirit carnavalesc, în care lucrurile sunt puse sub ideea de spectacol și în care personajele sunt preluate exact ca în farsa populară. Aici Diavolul devine drăcușor, terorizat de nevastă; marea iubire dispare sub presiunea micii sărbători erotice; omul este grotesc și destul de departe de sublim, deși se filosofează într-un spirit înalt, iar filosofia este accesibilă tuturor.**

„Discursul e la marginea blasfemiei. Mi se pare un pariu interesant – s-au folosit texte mari, dar în spirit liber și cu o comunicativitate extraordinară, care poate să le relanseze și într-o epocă obosită de ideea lor. E un spectacol de secolul XXI", remarca după premieră Doina Modola.

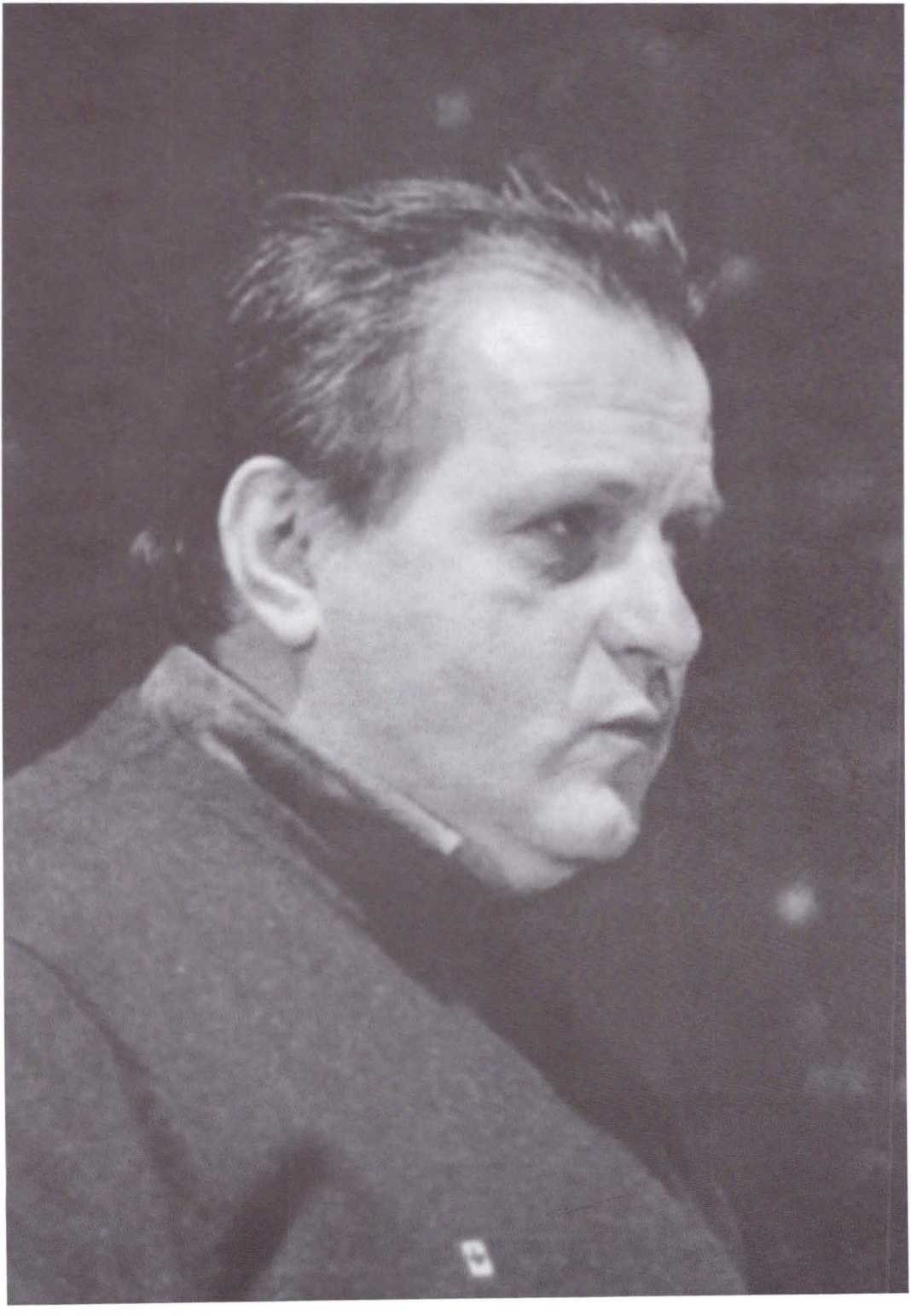
Tema spectacolului a fost abordată în alt aspect de Adriana Grand, care a realizat expoziția intitulată *Îngerii industriali*, vernisată în deschiderea Festivalului, la Teatrul din Baia Mare.

Despre titlul spectacolului său, Victor Ioan Frunză spune că a fost dat de „o farsă populară ambulantă europeană". El consideră că această viziune originală, care a rezultat, este de fapt „o farsă existențială".

Maria Sârbu: *Avem un nou spectacol de Victor Ioan Frunză, care a venit să monteze pentru prima dată la Baia Mare. Creația dumneavoastră a impulsionat această scenă. A reînviat-o și Festivalul ATELIER, solicitat de conducerea teatrului și susținut de autoritățile locale. „Faust" la Baia Mare, un* Faust *marca Frunză...*

Victor Ioan Frunză: Prezența Festivalului ATELIER e un lucru foarte bun pentru teatrul băimărean, care a avut o perioadă destul de gri. La prima ediție, publicul a venit în număr mare și asta a semnalizat despre nevoia de teatru a acestei comunități.

Am montat aici *Faust.* Primele reprezentații au avut loc în luna martie, dar am lansat spectacolul cu ocazia Festivalului. E un proiect pe care l-am gândit de mai mulți ani, de prin '90 am avut tema pregătită și acum am concretizat-o. Este o farsă existențială – așa am numit spectacolul – și care adună în structura ei porțiunile comice din opera lui Goethe, din *Istoria tragică a Doctorului Faust* a lui Christopher Marlowe, unde există niște pasaje burlești, dacă ar fi să citățm numai episodul cu Papa de la Roma. De asemenea, am găsit o farsă populară ambulantă europeană care se numește *Istoria comică a magului Faust* și pe care în spectacol o reproducem aproape în integritatea ei, pentru că e un text scurt, de vreo 20 de pagini. Am descoperit un alt text al lui Paul Valéry – *Faustul meu* – și din toate acestea a



reieşit un scenariu teatral care reproduce canavaua originară a mitului faustic în cheie comică, de data aceasta.

M.S.: *Spuneaţi undeva că ar trebui să vedem latura comică a lui Faust.*

V.I.F.: Sigur că da. Privind numai tragicul dintr-un mit îl îndepărtăm, îl osificăm. Or, tendinţa teatrului este tocmai să îşi apropie miturile. Teatrul este un descifrator de mituri, este un spărgător de coduri ale miturilor umanităţii şi, din această perspectivă, cred că *Faustul* nostru, de la Baia Mare, e un semnal faţă de nevoia de metaforă pe care o resimte umanitatea.

M.S.: *Cum reacţionează publicul?*

V.I.F.: Publicul reacţionează foarte bine, deşi am păstrat din *Tragedia* lui Goethe *Preludiul în teatru*, care este o mică lucrare teoretică despre teatru şi menirea teatrului. Noi am retradus-o, am rescris-o într-un fel şi, în mod paradoxal, această scenă prinde foarte bine la public. E una dintre ciudăţeniile relaţiei cu publicul şi care ne dă de gândit şi atunci când spunem că lumea nu ne înţelege. Practic e un teatru care se vrea a fi prin esenţă de factură populară, deşi nivelul intelectual al publicului nu e scăzut.

M.S.: *Lucraţi foarte mult, montaţi în diferite spaţii, ocoliţi Capitala, însă. De ce?*

V.I.F.: Regizorii importanţi nu mai lucrează în Bucureşti de multă vreme. Bucureştiul nu mai oferă condiţiile realizării unui spectacol performant. Actorii sunt foarte ocupaţi cu reclamele, cu filmările, cu telenovelele şi e foarte greu să-i strângi la o repetiţie. Nu ştim ce îşi doresc directorii de teatru din Bucureşti. Astfel, preferăm să ne realizăm operele în teritoriu, în străinătate, unde putem, pentru că arta e lungă şi viaţa e scurtă.

M.S.: *Credeţi că actorilor, care lucrează acum altceva decât teatru, nu le va fi greu să se reîntoarcă la scenă?*

V.I.F.: Faptul că joacă în telenovele este opţiunea lor. Eu nu consider că există genuri minore. Desigur, pentru mine arta teatrală este importantă, dar au şi ei raţiunile lor, de natură economică, în primul rând. Cert este că, din cauza acestei situaţii, teatrul devine pentru ei un lucru care îi împiedică de la treabă.

M.S.: *Montaţi pretutindeni. Ce-aţi făcut în stagiunea care se încheie?*

V.I.F.: Am montat *Medeea* de Jean Anouilh, la Teatrul de Cameră din Budapesta. Apoi am lucrat alt spectacol în Capitala Ungariei, dar şi la Timişoara (Teatrul German de Stat), la Köln în Germania – un *Faust*, care a premers într-un fel spectacolul de aici, de la Baia Mare. Am montat la Brăila *Visul unei nopţi de vară,* iar acum acum vom realiza, la Bratislava, în Slovacia, *Furtuna.* În limba slovacă nu am mai montat.

M.S.: *Vă pregătiţi proiectele din timp. Lucraţi mult la ele?*

V.I.F.: La proiectul *Faust* am lucrat cel puţin cinci ani. Am comparat 1.632 de pagini de text, ca să ajung la forma pe care am realizat-o. Am de obicei caietele de spectacol pregătite din timp. La Baia Mare am văzut trupa şi mi-am dat seama că e locul unde pot să montez textul. Tot aşa aştept să găsesc un teatru pentru *Pasărea Măiastră* , textul pentru scenă fiind pregătit. Rareori am montat ceva şi să nu fiu pregătit din vreme. Rareori am avut comenzi, în sensul de a monta ceva pentru care nu eram pregătit din timp.

M.S.: *Puneţi accent pe muzică. În spectacolele dumneavoastră este tot mai prezentă muzica live. Aţi montat şi operă. E o pasiune?*

V.I.F.: E un gen care îmi place foarte tare. Am montat operă şi în străinătate şi în România. *Musicaluri* am făcut şi mă preocupă acest gen. Interferenţa

Scenă din *Istoria comică a doctorului Faust*

între muzică și dramă e extrem de importantă pentru mine. Dacă poate să existe muzică în direct, e un moment important pentru arta spectacolului. M-a preocupat mult și televiziunea într-o anumită perioadă și am lucrat cu plăcere. Cred că într-o perioadă ulterioară a creației mele opera va juca un rol important. Așa simt.

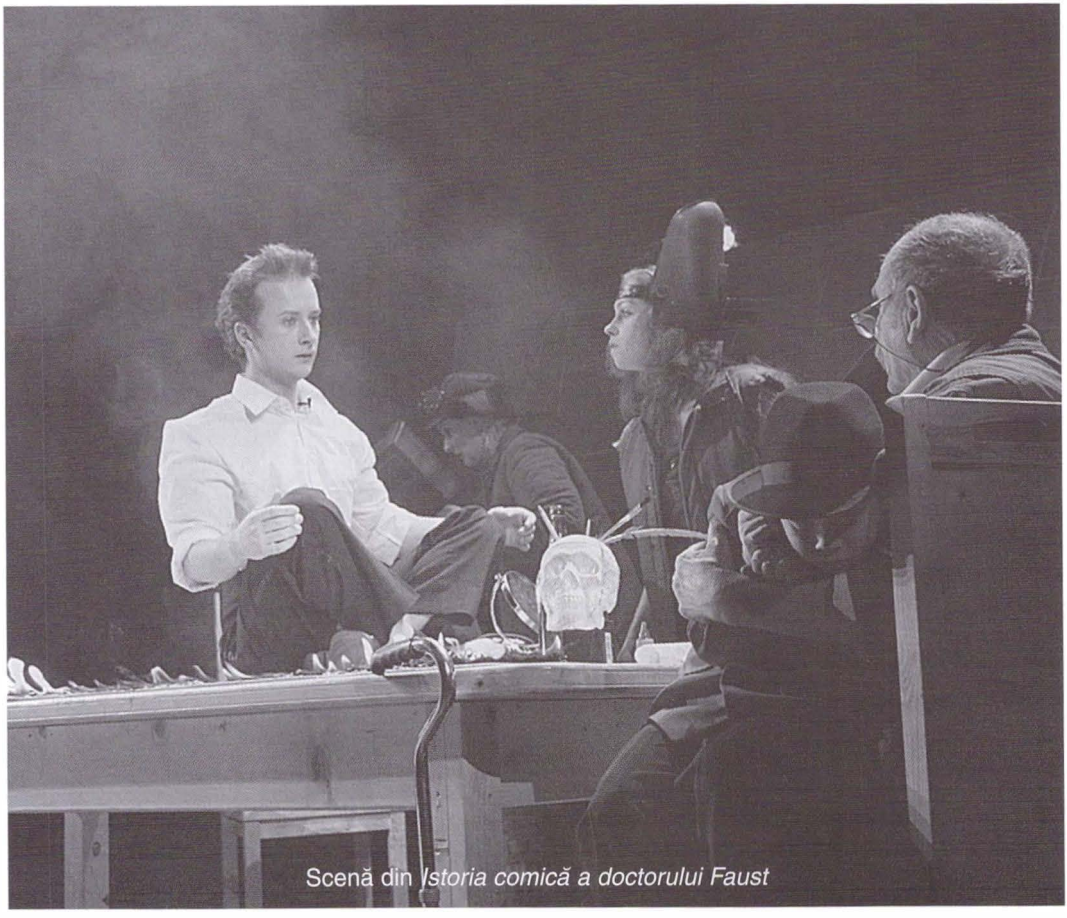
M.S.: *Aveți o echipă verificată, care vă urmează.*

V.I.F.: E foarte important să ai o echipă. Sigur că lucrurile se mai schimbă pe parcurs. Eu am o echipă cu care merg de multă vreme. E vorba de scenografie – lucrez cu Adriana Grand, desigur am lucrat și cu alți scenografi. Preponderent cu ea lucrez. Am lansat mulți compozitori de muzică de scenă. În ultimii șase ani am lucrat cu tânărul Tibor Cari. E al 11-lea compozitor de muzică de scenă pe care îl lansez. Am lucrat cu dramaturgi, în sensul nemțesc al cuvântului, la noi le spunem secretari literari.Ultimul dramaturg cu care am lucrat este Victoria Balint.

M.S.: *Ați lansat și mulți actori.*

V.I.F.: Exact. Actori au fost mulți. Cel mai nou în echipa noastră este Richard Balint, cu care am lucrat la trei spectacole.

M.S.: *Ați chemat la repetiția generală cu* Istoria comică a doctorului Faust *actori de la Teatrul Național din Cluj, să vadă spectacolul înainte de lansare.*



Scenă din *Istoria comică a doctorului Faust*

V.I.F.: Mi se pare important ca mediile teatrale să comunice între ele. La noi se întâmplă foarte rar acest lucru. Mă preocupă punerea în conexiune a acestor medii, pentru că, altfel, o să rămânem doar la stadiul actual, când, de obicei, chemăm numai cronicari teatrali, care să ne vadă, ceea ce este un lucru important, dar nu e totul. Trebuie să ne putem confrunta. Mut actori de colo-colo, cu prețul unor eforturi destul de mari, încercând să constitui aceste echipe teatrale. Refac un traseu inițial care era acel de trupă ambulantă.

M.S.: *Ați avut o încercare și o izbândă în acest sens.*

V.I.F.: Cu Trupa pe Butoaie. Într-adevăr. A fost o experiență foarte frumoasă dar foarte grea. Trupa juca din aprilie și până în octombrie și îmi ocupa foarte mult timp. Nu am reușit să găsesc oameni care să lucreze în locul meu, ca eu să pot să fac și altceva. Așa că, după șapte ani, a trebuit să o abandonez. Dar a fost o experiență bună pe care aș relua-o oricând, însă ține și de o anumită perioadă de creație.

M.S.: *Când e următoarea premieră?*

V.I.F.: Va fi la Galați, în iulie, unde fac spectacolul cu *Poeticile teatrale.* Se va intitula *Improvizația de la Galați* și conține texte de poetică teatrală aparținând lui Molière, Goldoni, Giraudoux, care tratează aceeași temă – poetici teatrale puse în discuție de o trupă de actori. Este și un text românesc, al lui Ion Sava, care are cam

aceeași temă, dar și o porțiune din *Iluzia comică* a lui Corneille, care tratează această relație dintre teatru și realitate. Am făcut un text de spectacol care aduce în discuție rosturile teatrului, mai ales în România, pentru că l-am pus în directă legătură cu situația actuală a teatrului românesc care nu e una dintre cele mai bune.

M.S.: *E o formă interesantă această combinație, mixtură de texte asupra cărora lucrați, dând naștere unui scenariu original, propriu.*

V.I.F.: E vorba de recitirea textelor. E un lucru foarte important, pentru că, până la urmă, în goana asta pentru spectaculos pierdem una dintre componentele esențiale ale artei spectacolului. Teatrul trăiește din echilibru și nu putem să ignorăm una dintre componentele artei spectacolului în defavoarea alteia. S-a tot vorbit de teatru că trebuie să fie preponderent vizual sau trebuie să fie preponderent de cuvânt. Sunt nonsensuri, pentru că teatrul trebuie să trăiască într-o armonie a echilibrului, într-un simț și o știință a măsurii.

M.S.: *Unii spun că Victor Ioan Frunză este o instituție, este o școală. Nu faceți o școală?*

V.I.F.: Am proiectul unei școli de vară. Anul trecut am făcut proiectul unei astfel de școli, însă nu e suficientă doar voința mea, ci e nevoie și de un anume cadru. Sper că acest lucru se va produce în curând. Până atunci, prefer să pun o amprentă sensibilă asupra mișcării teatrale care m-a format și căreia e timpul să-i comunic, la rândul meu, o anumită formă de experiență.

M.S.: *Unii creatori spun că teatru e în criză. Este teatrul în criză?*

V.I.F.: De mult timp aud că teatrul e în criză. Nu cred că teatrul e în criză. Poate că anumiți autori de spectacole sunt în criză. Poate e și o formă de a-ți face publicitate. Când spui că un loc e mort și tu vii să-l reînvii e o formă de publicitate.

Uneori, regizorilor, autorilor de spectacole le place să declare că locul e mort tocmai pentru a crea un culoar ca să alerge singuri. Eu nu cred că teatrul e în criză. Sunt crizele curente de creație ale autorilor, ale artiștilor. Crizele de creație sunt un lucru sănătos în cariera unui artist. Siguranța te duce la suficiență, după cum o avalanșă de premii duce la saturarea artistului, la uscarea lui.

M.S.: Cum vedeți teatrul comercial?

V.I.F.: Teatrul comercial este și el o formă. Nu cred că există genuri minore. Un profesionist autentic își poate arăta măiestria în orice fel de gen, se poate exercita pe orice suprafață și la orice profunzime. Chiar îmi doresc să pot să fac la un moment dat un teatru de bulevard, de ce nu. Mi-ar plăcea să existe într-un teatru o serie de spectacole „*Capodoperele teatrului de bulevard*". În Franța se dă Premiul Academiei pentru așa ceva. Și nu au niciun fel de complexe. Premiul nu încununează întotdeauna o creație elitistă.

Gama de exprimare a teatrului este extrem de largă și faptul că anumite spectacole au un grad de accesibilitate mai mare nu le face mai puțin valoroase sau mai puțin importante. Poate să existe un teatru comercial alături de un teatru-experiment. Genurile nu trebuie să se excludă unele pe altele. Dar aceste lucruri se întâmplă, din păcate. Mai ales din partea așa-zisului public specializat. Rareori simți o cronică care să semnalizeze un spectacol de divertisment. Or, și acela este un spectacol și are publicul lui. Apropo, de premii. Ați văzut vreodată să se dea un premiu unui spectacol comercial? Niciodată, niciodată nu se pune această problemă.

Interviu realizat de Maria SÂRBU

Corina ȘUTEU:

„Adevărații manageri sunt persoane creative"

Într-o dimineață de aprilie new-yorkez, sediul Institutului Cultural Român avea aerul că adăpostește ceva din prezentul acestui timp: ultimele numere ale celor mai importante reviste românești de cultură, instantanee fotografice ale unor artiști români invitați în lunile trecute să-și prezinte opera aici, biblioteca deschisă avea cititori, personalul administrativ pregătea recepția de după reprezentația cu *Waxing West* de Saviana Stănescu, iar telefoanele sunau „non-stop" în secretariat și peste tot în incintă. Așa că am închis bine ușile biroului, am deschis reportofonul și iată ce a urmat.

Crenguța Manea: *Ai construit destule lucruri de la începuturile lor: programe UNITER, ECUMEST – rețeaua europeană de cooperare culturală pentru Europa de Est. Se spune despre bărbați că au vocație de întemeietor, femeile dezvoltă...*

Corina Șuteu: Mi-a plăcut să fondez și să dezvolt instituții, e adevărat. Anul trecut mă gândeam că unul dintre domeniile mele prioritare de activitate este cel de dezvoltare, eu cred că sunt un om care știe, în primul rând, să dezvolte programe, proiecte, instituții. Să le imprime sistemul generic, să le dea primul impuls.

C.M.: *Care au fost tentațiile care te-au făcut să accepți, în 2006, funcția de director al Institutului Cultural Român de la New York?*

C.Ș.: Știu și eu!? Nu cred că au fost tentații. A fost o dorință naturală, un răspuns foarte firesc, la propunerea venită din partea lui Horia Roman Patapievici și a Taniei Radu, a echipei lor. Într-un fel, a fost o propunere neașteptată, dar răspunsul meu a fost unul natural, spontan.

C.M.: *De ce?*

C.Ș.: Primul motiv a fost de natură personală; eu eram de doisprezece ani în Franța, lucrasem mult(expert, *trainer,* consultant) în mai toate țările europene și se instalase un fel de *spleen* profesional. Construisem și consolidasem Masteratul European Specializat în Managementul Organizațiilor Culturale, al cărui director am fost timp de nouă ani la Dijon, Policies for Culture, Forumul Rețelelor Europene, proiectul IT, on the move'.... Fondasem o antena de masterat în management cultural pentru Europa de Est – programul ECUMEST. Asociația a derivat în 1998 din extinderea programului de masterat ECUMEST.

C.M.: *Rețeaua ECUMEST a fost creată și dezvoltată într-o perioadă în care majoritatea țărilor din Estul fost comunist încă nu aderaseră la Uniunea Europeană, iar calendarul aderării nu era unul clarificat.*

C.Ș.: Absolut, absolut!

C.M.: *Așadar, opțiunea ta pentru un proiect care să reunească operatori culturali într-un spațiu cultural comun a fost una curajoasă și importantă. Eu cred că uneori este mai dificil să devină congruente diferite zone culturale prin astfel de strategii culturale decât, să spunem, unificarea piețelor economice, financiare. În cazul spațiilor culturale cu identități diferite, asocierea lor prin proiecte comune trebuie să țină seama de tradiții, mentalități, „povești ale tribului" care să comunice, să dialogheze și, pe de altă parte, este necesar ca identitatea lor să fie păstrată.*

C.Ș.: Cred că secretul este cum anume să transformi un asemenea spațiu cultural comun (obișnuințele, practicile culturale în sens larg) într-un motor al unui

proiect, cum obişnuinţele unui spaţiu să nu devină un handicap in construirea unei culturi instituţionale inovatoare. In fond, nicio întâlnire între culturi nu este un lucru lin, uşor; dimpotrivă, este un lucru care creează tensiune. Ei bine, cum se poate transforma această tensiune într-o energie pozitivă, într-o valoare adăugată, cred că aceasta-i adevărata miză. Trebuie să mai spun că în ceea ce priveşte fondarea Masteratului pentru Europa de Est – nu crearea Asociaţiei ECUMEST – a existat şi o altă latură. Un element extrem de original care păstrează şi astăzi acest caracter. Am încercat în România lui 1993 – când s-a conturat gândul proiectului de a fonda un masterat în management cultural pentru Europa de Est – să asociez British Council, Institutul Francez, Goethe Institut, Institutul Maghiar, Institutul Ceh din Bucureşti. Am spus fiecărei instituţii în parte, cu argumente, că mi se pare un lucru cu adevărat original ca ele să construiască un proiect pentru România, o formaţie postuniversitară în management cultural. Primii doi ani, la Bucureşti, proiectul a fost găzduit de Institutul Francez la Bucureşti, de unde a venit o foarte mare parte a subvenţiei, după care British Council, Goethe Institut au participat foarte activ. A fost unul dintre puţinele proiecte la vremea aceea în care s-a produs acea coaliţie a diplomaţiei culturale occidentale pentru a construi un proiect în România. Se asocia proiectului şi Fundaţia Sörös, Ministerul Educaţiei, care prin Academia de Teatru şi Film (partenerul academic în România) a acordat diplomele. Mă gândesc că am pornit acest proiect ambiţios şi chiar vizionar în condiţiile de atunci – o spun fără falsă modestie; dacă cineva mi-ar povesti astăzi lucrul acesta, aş zice că e o nebunie. Dar e un lucru pe care l-am fondat cu adevărat şi, cum eram „purtată de val", el a funcţionat...

C.M.: *Era entuziasmul genuin de la începutul anilor '90, când credeam că lucrurile se pot schimba prin efort, coerenţă şi lucru în echipă.*

C.Ş.: Era o formă de inconştienţă creatoare, sentimentul că totul se poate, sentiment născut odată cu valul lui '89.

C.M.: *E unul dintre lucrurile care, în timp, te-au făcut să crezi că, dincolo de piedici, se poate construi?*

C.Ş.: Da. Apoi, ca să mă întorc la întrebarea ta iniţială, un alt motiv pentru care am acceptat acest post de director al Institutului Cultural Român de la New York, a fost activitatea mea bogată din străinătatea europeană. M-a tentat mult să ies din spaţiul european. Am vrut să vin la Nev York, pentru că aveam o imagine pre-construită despre Statele Unite, despre New York, despre ce s-a întâmplat în 2001 în S.U.A. M-a interesat să-mi completez experienţa, bazată pe o cunoaştere foarte bună a Europei, cu cea de aici. Şi asta a fost cea mai importantă tentaţie profesională.

În fine, m-a interesat ca, odată cu numirea în acest post, să mă reîntorc şi să reiau un fir prin care să pot profesional să mă dedic spaţiului naţional din care provin. Niciodată, mărturisesc, nu m-am putut rupe cu totul de acasă. Mi-am dorit să reîncep să lucrez cu toată experienţa acumulată pentru acest spaţiu românesc şi să mă pun în slujba unei direcţii în care cred. Şi asta mă motivează şi azi. Din acest punct de vedere, surpriza plăcută este că mai sunt atâtea lucruri de făcut, imens de multe; surpriza mai puţin plăcută este că am impresia că am fi putut avansa mult mai mult în ultimii optsprezece ani.

C.M.: *Este sentimentul multora dintre noi, dar nimeni nu ne-a împiedicat s-o facem. Faptul că nu am construit mai mult, că nu am creat instituţii care să funcţioneze, că legăturile cu instituţii similare europene sunt foarte fragile, că avem*

defazajul pe care-l resimțim și de care ne plângem, este consecința neimplicării și a alegerilor noastre.

Dar să ne întoarcem la vocație în domeniul administrării actului cultural și artistic, puțin studiat în România. Inteligența românească admite că, în ciuda unei dinamice creativități științifice, artistice, este defectuos administrată. Cum și de unde ai învățat administrarea instituțiilor culturale?

C.Ș.: În viață își spune cuvântul și hazardul, dar ceea ce m-a determinat să mă specializez în acest domeniu, și să încerc să o fac foarte bine, este dragostea mea pentru arte. Și, mai ales, dragostea spontană pentru teatru. Ei, asta s-a combinat, probabil, cu un simț natural de „driver"; cred că sunt o astfel de persoană care-și dorește să-i ia și pe ceilalți cu sine în aventuri comune... Întotdeauna, de când mă știu! Și am canalizat acest lucru într-un domeniu în care am încercat să ofer instrumente artiștilor; mi-am dorit să fiu o persoană care să-i însoțească pe artiști în procesul lor creator cu ce știu eu să fac mai bine, să compensez acea latură pe care ei nu o au. Și cred că un bun mediator cultural, manager cultural, conducător de instituție culturală, are această nevoie de a-l însoți pe artist pe calea sa punându-i la dispoziție cadre instituționale. Eu știu că adevărații manageri sunt persoane creative; consider că și domeniul acesta este unul care are nevoie de creativitate.

C.M.: *Și un bun manager cultural mai trebuie să aibă știința dialogului dintre artist și acele instituții care pun în circulație creația artistică.*

C.Ș.: Am avut șansa să fac un masterat în management cultural în Franța și am învățat imens din experiențele avute. În ultimii cinci–șase ani, m-am ocupat foarte mult de latura teoretică, de studii în politici culturale, am predat politici culturale și management cultural, cooperare culturala internațională. Simțeam, de aceea, nevoia să mă re-implic în realitate pentru că nimic nu e mai prețios în procesul învățării decât *feed-back*-ul pe care îl ai între zona teoretică pe care o cunoști și cea practică în care lucrezi într-un moment; e un fel de „du-te-vino" în care îți verifici cunoștințele teoretice cu ceea ce știi tu să faci concret în acel domeniu. Am avut șansa să fiu foarte devreme director, la douăzeci și nouă de ani, între 1991–1993, director al UNITER. A fost o experiență esențială întâlnirea cu realitatea conducerii unei organizații aflată în plină revoluție structurală: am avut posibilitatea de a lucra într-un spațiu profesional în care totul trebuia inventat. Practic, funcționarea până azi a UNITER-ului se bazează pe reforma fundamentală care s-a produs când am lucrat acolo; acea reformă a constat în trecerea de la sistemul de lucru pe secții din ATM (Asociația Oamenilor de Teatru, înainte de '89) la sistemul lucrului pe proiecte.

C.M.: *Să revenim la legătura dintre preocupările conceptual-teoretice privind politicile și strategiile culturale și concretizarea lor în conducerea instituțiilor care administrează actul cultural, artistic. Suntem la New York, la Institutul Cultural Român, al cărui director ești; ținând seama că New York-ul are o ofertă culturală și artistică uriașă, extrem de dinamică – poți face glorie astăzi și mâine să fii uitat! – cum a fost începutul?*

C.Ș.: Când începi , fixezi cadrul strategic, linia de conduită a instituției pe care o conduci, ții cont de contextul intern și extern; „deținătorii de active" în cadrul unui institut cultural românesc din străinătate sunt diverși și trebuie să ai în vedere cerințele tuturor acestora atunci când stabilești strategia. Un institut cultural din străinătate trebuie să fie oglinda, să exprime cu o anume specificitate strategia stabilită de Institutul Cultural Român din București – el însuși aflat într-o reformă

la ora când eu am primit direcția celui din New York, reformă în care se mai află și astăzi, pentru că o reformă nu se realizează de pe o zi pe alta. Apoi, vii într-o zonă cu totul aparte care este New York-ul, nu doar capitală artistică a Statelor Unite, ci și una dintre cele mai importante capitale artistice ale lumii. Toți artiștii visează să ajungă la New York, asta legitimează în cinematografie, arte vizuale, literatură, în orice domeniu artistic. Ca director al ICR la New York a trebuit să țin seama și de toate aceste domenii. Iar propria mea amprentă, concepția mea în strategie managerială, a fost decizia de a promova ce se întâmplă acum în România artistică. Am ales să nu încep cu acea Românie tradițională și clasică, ci să conectez deocamdată New York-ul, într-o strategie de termen mediu, cu o Românie foarte puțin cunoscută care este România artelor contemporane, România unei generații de artiști care acum apare, care se formează acum: scriitori, artiști plastici, curatori, cineaști, oameni de teatru.

C.M.: *O generație a cărei prezență are consistență și exercită o presiune reală în câștigarea publicului.*

C.Ș.: Exact! Ei bine, alegerea de a comunica mai întâi acest palier artistic contemporan în spațiul cultural new-yorkez a fost susținut și de ICR București. E foarte dificil să-ți stabilești o linie strategică ce vine în conflict uneori cu o anumită moștenire pe care ICR din New York a avut-o. Nu vreau să o numesc greșită; a fost un alt context instituțional, antecesorii mei au avut alt tip de resurse financiare, au avut o cu totul altă ierarhie instituțională și o altă dependență față de diferite organizații ale statului. Și este cu atât mai dificil cu cât trebuie să schimbi mai adânc cultura instituțională; să stabilești o linie strategică și ea să modifice profund cultura instituțională precedentă a organizației preluate, nu e deloc simplu. Cultura instituțională a ICR la New York a fost una legată strict, organic, de diaspora românească, de comunitatea românească de aici.

C.M.: *Modificarea strategiei ICR la New York este una esențială. Cum este ea legată de reformarea pe care o dezvoltă actuala conducere a ICR București; anume, prin centrele culturale din străinătate se vrea comunicarea unor realități privind România contemporană, dialogul dintre România de astăzi și spațiile culturale în care există centrele noastre culturale?*

C.Ș.: Categoric. Este o strategie pe care președintele ICR București a gândit-o împreună cu echipa lui și care pe mine m-a convins, pentru că ea lasă un important spațiu de libertate inițiativei directorilor(în orice caz, așa s-a întâmplat în cazul meu!); de aceea încerc să o aplic și să o particularizez aici.

Aș vrea să subliniez că nu ne putem adresa în mod similar comunității românești de la New York și publicului țintă din țara-gazdă, din Statele Unite, în cazul nostru; și nu vreau să se înțeleagă că pledez pentru neglijarea publicului comunităților românești din străinătate: este la fel de necesară preocuparea pentru orizontul lui de așteptare. Trebuie găsite forme prin care acest public să participe la existența culturală din România de astăzi. Românii foarte tineri aflați la New York vin în mod natural la noi, la Institut, pentru că ei fac parte dintr-o cultură globalizată și au deschiderea necesară față de discursul artiștilor români din noile generații.

Dar ce facem cu generațiile de 50–60–70 de ani din comunitățile românești, cum anume le împlinești așteptările? Cred că ar putea exista organizații și instituții care să se ocupe de așteptările lor legitime; la NewYork am descoperit că, în ciuda faptului că există inițiative ale organizațiilor diasporei, s-a practicat o politică greșită legată de încurajarea unei așteptări de tipul „statul român e dator". Eu cred că

aceste obişnuinţe trebuie recalibrate, iar iniţiativele organizaţiilor diasporei pot fi susţinute de acasă, dar forţa iniţiativei constă în argumentarea ei şi aceasta trebuie focalizată de către comunitatea românească de aici. Din păcate, s-a construit o obişnuinţă, o cultură de asistare a comunităţilor.

C.M.: *Aceasta este mentalitatea care frânează dezvoltarea şi în România. Mi se pare ciudat că oameni care au emigrat tocmai pentru că au vrut să-şi ia viaţa în propriile mâini, oameni care au refuzat o relaţie de asistare cu statul, să genereze organizaţii ale comunităţii cu mentalitate de asistat.*

C.Ş.: E un paradox, dar omul e alcătuit şi din paradoxuri. E un paradox identitar; comportamentele identitare, de fapt, sunt întotdeauna paradoxale – plecăm dintr-un spaţiu ca să ne regăsim în alt spaţiu care funcţionează cu alte reguli pe care le adoptăm; de îndată ce ne întoarcem în ceea ce considerăm a fi spaţiul nostru, revenim la *pattern*-urile cunoscute. Aşadar, funcţionăm după nişte repere pe care un bun conducător de organizaţie culturală trebuie să le ştie. De aceea sunt necesare acţiuni strategice clare, stabilirea unor ţinte precise în funcţie de public.

Politica unei organizaţii culturale sau artistice se bazează pe alegeri, ceea ce presupune a da la o parte alte opţiuni; numai aşa poţi să-ţi defineşti un profil; altfel, rămâi într-o băltire amorfă care poate duce la funcţionarea institutelor culturale ca nişte case de cultură. Ei bine, tipul de institut cultural care nu avea altă linie strategică decât aceea de a mulţumi pe toată lumea invitând pe toată lumea, reprezintă un soi de falsă democratizare, de acces în toate direcţiile. Şi până la urmă, nu mulţumeşte pe nimeni.

C.M.: *Dar se cunoaşte că nici cultura, nici arta, nu se structurează axiologic în mod democratic, în schimb accesul la aceste valori trebuie asigurat cât mai multor oameni.*

La un an de la instalare, ce poţi comenta despre obiectivele pe care ţi le-ai propus, cum le-ai dat conţinut şi formă? Vizibilitatea pe care evenimentele de la Institutul Cultural Român o au – şi nu e puţin lucru să apară comentarii în *New York Times*! – e un argument important în dialogul real iniţiat cu spaţiul cultural new-yorkez.

C.Ş.: Există mai multe categorii de obiective pe care le-am avut aici; cu unele dintre ele am reuşit să înaintez mai consecvent, cu altele mai puţin. Un obiectiv îl reprezintă conţinutul programelor şi am reuşit să definim un profil, o linie directoare clară, pe baza unor alegeri consecvente în sensul prezenţei celor mai reprezentativi artişti români contemporani din noile generaţii şi a creaţiilor lor. Apariţiile în *New York Times* au confirmat că alegerile făcute corespund într-adevăr unei nişe de adresare posibilă în spaţiul cultural american.

Un alt obiectiv a fost şi este organizarea echipei, construirea unor instrumente de management şi de marketing instituţional (termenii aceştia tehnici sunt extrem de banali, dar despre asta este vorba), construirea unor parteneriate instituţionale şi a unui climat de încredere intre membrii echipei – o organizaţie neputând funcţiona fără vreuna dintre aceste componente.

Şi a mai fost un obiectiv pe care l-am avut în vedere: refacerea acestui spaţiu în care funcţionează institutul, implicit imaginea pe care vrem s-o transmitem partenerilor de dialog. Din secunda în care am intrat aici, a fost o prioritate. Acum arată altfel ca ambient, dar aş vrea ca această ambianţă să se traducă într-un mediu artistic modern, cu atât mai mult cu cât noi coabităm cu Ambasada ONU şi Consulatul Român, organizaţii de natură diplomatică. Am vrea să ne definim propria

identitate ca organizație culturală și artistică, propria amprentă. Este obiectivul cel mai dificil, dar nu mi-am pierdut entuziasmul și nici speranța.

C.M.: *Și bugetul, finanțarea? Nici un obiectiv nu se poate concretiza în afara resurselor financiare.*

C.Ș.: Avem un buget de la ICR București pe programe, un buget de la MAE și o mare deschidere respectând cadrul instituțional. Anul trecut, în septembrie, cu prilejul Expoziției DADA, prin intermediul Ministerului Culturii am obținut o sponsorizare importantă, 800 000 de euro, pentru a putea aduce două originale de la Muzeul Național de Artă. Apoi, în colaborările cu teatrele de aici am dezvoltat parteneriate în care ele au contribuit și financiar. Și nu puțin! Toate organizațiile culturale cu care am lucrat au participat și cu resurse financiare importante. Dar, problema majoră rămâne cadrul legislativ din România în acest domeniu, modul în care banii pot fi administrați, legislația noastră fiind total inadaptată pentru stabilirea de relații culturale în lumea de azi, și, mai ales, cu o țară ca S.U.A. unde nu există birocrația financiară din Europa. Un dezavantaj legislativ imens este faptul că directorii institutelor noastre culturale din străinătate nu sunt nici măcar ordonatori terțiari de credite! Or, în acest sens e necesară o inițiativă legislativă, trebuie reglată acum această chestiune fundamentală, pentru că, altfel, se vor crea distorsiuni extrem de păguboase și vom deveni victimele propriilor noastre succese în reforma organizațională a ICR. Din păcate, chestiunea este în mâinile multor ministere, a clasei politice din România care, consider eu, ar trebui să dea dovadă de responsabilitate și să înțeleagă în ce măsură cooperarea culturală este un element crucial de reprezentare despre o țară. Asta înseamnă, să spunem, că Brâncuși face parte din patrimoniul universal, dar ne și reprezintă ca spiritualitate națională. La fel și Norman Manea, Andrei Șerban, Dan Perjovschi, Mircea Cantor, Cristi Puiu, Cristian Mungiu sau Radu Lupu. Legitimitatea naturală a prezenței românești în plan internațional are o dimensiune culturală și artistică pe care o câștigăm mai greu în alte domenii, iar clasa politică ar trebui să ia act de acest lucru. Nu e vorba că trebuie făcută reformă pentru că vrea Patapievici și pentru că organizațiile culturale sunt nemulțumite; nu, e o realitate a lumii contemporane în care ne putem câștiga locul fiind foarte atenți la ce se petrece. Reforma va permite o existență artistică românească în exterior care ne va reprezenta, va modifica și va stabiliza o altă reprezentare despre noi, ca spiritualitate, într-o lume globalizată.

C.M.: *În finalul acestei discuții, cum ai comenta raportul dintre entuziasmul cu care ai început activitatea la New York și pragmatismul impus pentru realizarea obiectivelor propuse?*

C.Ș.: Fiecare dintre noi își are traiectoria personală de viață și propria traiectorie profesională, iar de la un anume moment încolo, la mine cele două s-au confundat, și alegerile mele au fost făcute în virtutea pasiunii profesionale. Cu siguranță, par doar o altă „entuziastă", dar eu sunt un om cu o natură optimistă și cu foarte, foarte, foarte multă energie, un om care lucrează din pasiune. Pentru mine, entuziasmul acesta s-a asociat multă vreme cumva cu inconștiența, iar la vârsta asta, chiar nu mai sunt inconștientă. Am convingerea că lucrurile se vor modifica în timp, chiar dacă nu imediat; generația mea a purtat pe umeri schimbarea care s-a impus cu greu în '89. Dar fără această generație (un fel de plasă de susținere; fiecare dintre noi s-a mobilizat ca pentru un nou început, fiind suficient de tineri și „nemalaxați" de sistem), România nu ar fi recuperat într-un timp atât de spectaculos o cultură socială de care avem nevoie. Sunt foarte multe lucruri nefinalizate, dar

ritmul recuperării, ținând seama de brutalitatea regimului totalitar suportat, este unul satisfăcător. Eu devin tot mai exigentă, mai perfecționistă și, pe măsură ce lucrurile se corectează, aș vrea ca ele să meargă și mai bine și mult mai repede.

Singurele întrebări și îndoieli care mă preocupă sunt legate de situația politică de la noi sau de stabilitatea contextului internațional, fiindcă evoluția aici, la ICR din New York, depinde și de ceea se va întâmpla în continuare în România, în plan politic. Ca profesionist nu pot face concesii, pentru că sunt conștientă că, după acest prim an, există mari așteptări legate de activitatea noastră, pe care ar fi păcat să nu le confirmăm. În același timp, știu cu precizie că am făcut, de fapt, extrem de puțin dar, așa cum mi-a spus demult Ellen Stewart, îmi ajunge să văd în ce măsură orice lucru, cât de mic, pe care îl reușești din pasiune, contează!

Interviu realizat de *Crenguța MANEA*

N.R.: *Dăm mai jos câteva dintre manifestările teatrale, organizate de ICR New York în ultima stagiune:*

- Recital **Gheorghe Dinică** pentru comunitatea română de la New York.
- Organizarea unei expoziții și a două recitaluri ale actorului și regizorului **Horațiu Mălăele** Acest proiect a făcut parte din programul *Artiști români pentru toate anotimpurile.*
- Participarea coregrafilor **Eduard Gabia** și **Mihai Mihalcea** la Dance Theatre Workshop, organizat în cadrul Festivalului *European Dream.*
- Prezentare a scenografiei românești, susținută de scenograful **Dragoș Buhagiar**. Prezentarea a fost realizată cu exemplificări din propriile spectacole.
- Producția la Teatrul experimental La MaMa a spectacolului ***Waxing West*** de Saviana Stănescu în regia lui Benjamin Mosse – proiect de prezentare și promovare a dramaturgiei românești în S.U.A. Producția este o colaborare între La MaMA ETC, East Coast Artists și ICR NewYork în cadrul programului *New Drama.* Producția a beneficiat de participarea compozitorului român **Lucian Ban**. Un jurnalist român (Crenguța Manea–Radio România) a fost invitat să documenteze premiera acestei producții. Spectacolul a avut premiera pe 7 aprilie, producția având o serie de 15 spectacole la Teatrul La MaMA din New York, în perioada 5–22 aprilie.
- „New Drama follow up 2007: ARTE Program". Lansat în mai 2006 la București, programul ARTE a derulat în mai 2007 componenta sa americană, care a inclus workshopuri, prezentări, spectacole-lectură susținute de **Dorina Lazăr**, **Alina Nelega** și **Alina Moldovan** în colaborare cu partenerul american (**Lark Center**), sub coordonarea **Savianei Stănescu**.
- Lansarea numărului din luna mai–iunie a revistei *American Theatre*, ce include un dosar dedicat teatrului românesc. Invitați: **Radu Afrim** și **Tompa Gabor.** Evenimentul a fost moderat de **Rendy Gener** – senior editor al revistei *American Theatre* și autor al dosarului despre teatrul românesc.
- Achiziția a cinci sute DVD-uri cu filmul ***Visul lui Liviu*** de **Corneliu Porumboiu.** Distribuirea DVD-urilor (către presa americană precum și către contactele-cheie pe care ICR New York le-a dezvoltat în sectorul artistic american) a fost programată în cadrul galei de lansare a filmului, 6 iunie 2007, la Film Forum din New York).

Saviana STĂNESCU:

„...Vreau să regăsesc spiritul rebel al scrisului și în engleză"

Discuția ce urmează am am avut-o cu Saviana Stănescu la cocteilul organizat de Institutul Cultural Român din New York după premiera (aprilie 2007) cu piesa ei, „Waxing West"**, *de la cunoscutul teatru*** off-off Broadway, La MaMa E.T.C. **O seară cu mulți oameni de teatru, cronicari dramatici și actorii din distribuția spectacolului, interesați toți de dramaturgia Savianei Stănescu, cu adevărat legitimată profesional la New York prin colaborările cu prestigioși oameni de teatru și companii pe măsură. Spectacolul** „Waxing West" **a fost făcut cunoscut și publicului din România, cu sprijinul ICR din New York; s-a jucat în București, la Teatrul Act, și la Sibiu, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru, ediția 2007.**

Creguța Manea: *Ai debutat în 1994 cu un volum de poezie, „Amor pe sârmă ghimpată" care atrăgea atenția prin amestecul de sensibilitate disimulată în umor ce frizează de destule ori sarcasmul și observația exactă, un lirism care înglobează o dimensiune ludică. A urmat, în 1996, un alt volum de poezie, „Sfaturi pentru gospodine și muze" – de remarcat asocierea insolită dintre discursul înalt poetic și registrul diurn-cotidian; apoi a venit poemul dramatic Proscrisa care a cunoscut mai multe montări (la Paris, la Teatrul „Gérard Philipe" – regia Anita Picchiarini, la Festivalul de teatru* Du monde entière*; la Teatrul Dramatic Galați – regia Vasile Nedelcu; la Târgu Mureș, în cadrul programului „Dramafest" – regia Gavril Cadariu.) Și seria de „Infante" de la Muzeul Literaturii din București, o lume cu personaje individualizate puternic, ele făcându-și loc în dramaturgia ta, mai apoi, prin biografia eroinelor, de-ar fi să amintesc doar „Trenurile spun povești cu Infante". Cum a fost trecerea de la poezie la teatru, de la ludicul liric la cel dramatic?*

Saviana Stănescu: Într-un fel nu mi-am schimbat discursul atât de mult, cred că ai dreptate. Ludicul liric lua formă în poeme cu personaje feminine și căpăta dramatism.

C.M.: *Acestor personaje li se asocia și Clovnul ce aducea o infuzie de farsă tragică, o linie pe care tu ai urmărit-o consecvent.*

S.S.: Am făcut trecerea de la poezie la teatru, într-adevăr, prin poem dramatic, prin *Proscrisa*, așa cum ai amintit. În 1998, m-am trezit că sunt invitată la Paris, la acel festival, singura din România, și sunt numită dramaturg.

C.M.: *O seducție a scenei funcționa din plin pentru tine; scriai și cronică de teatru...*

S.S.: Cred că am fost mereu îndrăgostită de teatru; am jucat teatru în liceu, într-un cerc de limba engleză, am jucat în *Îmblânzirea scorpiei.*

C.M.: N*eîmblânzita Kate?*

S.S.: Exact! Și când am început să scriu poeme, ele au avut într-adevăr un sâmbure dramatic, dar a durat o perioadă până să descopăr dramaturgul din mine; și se pare, ca scriitor, sunt un dramaturg, în primul rând. După ce mi-am luat un MA în Performance Studies ca urmare a bursei Fulbright în 2001–2002, la New York University, mi-am continuat studiile în *playwriting* la aceeași universitate, la Tisch School of the Arts.

Saviana STĂNESCU împreună cu distribuția spectacolului *Waxing West*

C.M.: *Ai absolvit și Dramatic Writing de la New York University – unde acum tu predai dramaturgie contemporană.*

S.S.: Pentru că aici nu prea poți să faci mai multe lucruri în același timp, mi-am dezvoltat pasiunea pentru scris în zona dramaturgiei, pe care m-am concentrat. În România făceam și jurnalism, scriam și poezie și proză, mă interesau artele vizuale, încercam să acopăr un spectru mai larg; la New York am fost și nevoită de împrejurări s-o fac, dar mi-am găsit și eu acest centru de creație artistică, scriitura dramatică.

C.M.: *Nu resimți o îngustare a domeniului de manifestare?*

S.S.: Categoric, nu. Profesional, simt o aprofundare și o rafinare a tehnicilor; și simt că pot fi mai bună printr-un soi de focalizare a interesului față de dramaturgie și teatru. Eu cred că mi-am găsit drumul pentru viața mea și vreau să-mi clădesc o carieră din ce în ce mai solidă ca scriitor dramatic; și nu doar ca dramaturg; mi-ar plăcea să scriu și scenarii de film. Poate am o mică nostalgie legată de scrierea unui roman, dar îmi dau seama că este un domeniu diferit, în care ar trebui să o iau iarăși de la început; e alt tip de muncă și s-ar impune să o iau de la zero. Și nu mai am douăzeci de ani!

C.M.: *Saviana, uitându-mă și ascultând în seara aceasta cum conversai, cum te mișcai de la un grup la altul, cum făceai prezentări, am regăsit plăcerea ta de a fi printre oameni în teatru, plăcerea de a face echipă.*

S.S.: E unul dintre motivele principale pentru care fac teatru; scrisul cere o anume însingurare – romanul, poezia – pe care eu o compensez în scrisul pentru teatru, acesta nu poate fi făcut în afara echipei. Dacă scrii piese, nu ai cum să stai doar acasă, în mansarda ta, iar apoi să dai manuscrisul unui regizor; dramaturgul

profesionist, cel puțin aici, în Statele Unite, e prezent la repetiții și e parte din echipă; lucrul acesta îmi place și răspunde unei nevoi adevărate de a lucra în echipă.

C.M.: *Și pentru că vorbeam de lucrul în echipă, știu că ai colaborat cu reputatul regizor, profesor, om de teatru, Richard Schechner, unul dintre inițiatorii și promotorii avangardei teatrale americane; este și unul dintre cei împreună cu care Ellen Stewart a fondat* Teatrul La MaMa. *Cum a avut loc această întâlnire?*

S.S.: Cum știi, eu am venit la New York University cu o bursă Fulbright.

C.M.: *Ai amintit lucrul acesta și la întâlnirea cu publicul după una dintre reprezentațiile cu* Waxing West, *spunând că doar o parte din propria experiență e trecută în biografia Danielei Popescu, eroina piesei. A fost un moment savurat de public atunci când ai mărturisit că nu ai emigrat ca să te măriți.*

S.S.: Ei, metode de retorică! Și cu ocazia bursei, în loc să fiu *visiting artist*, am ales să devin studentă la masteratul de Performance Studies unde Richard Schechner era profesor. M-a remercat, i-am arătat ce scriu și mi-a propus să fiu scriitor rezident la East Coast Artists. Următorii doi ani am participat la *workshop*-urile lui și am scris pentru el *YokastaS*, după care spectacolul a fost produs la amintitul teatru *La MaMa*, și regizat chiar de el. Richard Schechner cerea dramaturgului să fie mereu prezent în echipă de la început, până și la exercițiile yoga, la antrenamentele fizice, la tot.

C.M.: *Este una dintre concepțiile care coagulează energiile trupei în avangarda teatrală americană de la începutul anilor '60, trupa ca ansamblu care are o viață comună este o concepție prezentă și la* Living Theatre, *și la*

Performance Group *creat de Schechner, în 1968, și în cazul altor grupuri teatrale. Să revenim la întâlnirea ta cu Schechner.*

S.S.: Când eram studentă la Performance Studies din New York University – în paranteză fie spus, parcă toată viața mea aici e legată de universitatea asta și e un lucru care-mi place foarte mult – sălile erau la etajul șase, iar la șapte era Dramatic Writing. Ei bine, noi la Performance Studies făceam teorie teatrală, estetică, istoria artei, discipline teoretice, dar la șapte se petrecea istoria asta cu scrisul.

C.M.: *Și ispita era mare!*

S.S.: Păi sigur! Și mă trezeam că mă duceam la etajul șapte și mă strecuram în teatrul de acolo; mă tenta ce se petrecea acolo, pentru că scriitorul din mine, în atmosfera familiară, își regăsea uneltele. La un moment dat, am avut curaj și i-am dat cartea mea, *Blak Milk* – cartea cu cele mai multe și împlinite piese ale mele – lui Mark Dickerman, șeful de departament de la Dramatic Writing. Mark a luat cartea și peste vreo trei săptămâni mă trezesc cu un telefon entuziast și o invitație la o discuție în departament la el. Deși aveam oferte să rămân pentru doctorat la Performance Studies, am fost sedusă definitiv să continui la Dramatic Writing. Când mergeam la etajul șapte și vedeam afișele cu Duck Wright, Neil LaBute, Charlie Hoffmannn, mari scriitori, dramaturgi și scenariști de film, inima îmi spunea că trebuie să merg acolo să învăț; urma să-l am profesor pe Arthur Kopit așa că eram tentată din ce în ce mai mult. Iar atunci când Dickerman mi-a spus că aș putea obține și o bursă consistentă care să acopere cheltuielile de școlarizare, m-am încris la masterat pentru Arte Frumoase la Dramatic Writing, care e perfecționarea finală în arte (ei nu au doctorat pentru arte), dar și la un doctorat la Performance Studies. Am fost acceptată la amândouă formele de studiu (mi s-a spus că era prima dată în istoria școlii când s-a întâmplat așa ceva); atunci a trebuit să aleg, mi-am urmat inima și m-am oprit la Dramatic Writing.

C.M.: *Vreo clipă ți-a părut rău că nu ai făcut doctoratul?*

S.S.: Puțin tot îmi pare rău, pentru că acum predau la New York University și aș fi avut o poziție mai bună dacă aveam și doctoratul; din păcate, nu le-am putut face în același timp, gândirea teoretică și discursul teoretic sunt total diferite de scrisul dramaturgic. Mi-a fost foarte greu în primul an, am scris primele mele schițe dramatice în engleză. Nu făceam decât să citesc piese în engleză și să scriu exerciții dramaturgice, scene după scene, scene după scene. A fost un an auster, cu un volum de muncă imens; de la o zi la alta trebuia să scrii încă o scenă, două–trei pagini, și încă o scenă.

C.M.: *Era ca un antrenament!*

S.S.: Exact! Așa se disciplinează scrisul dramatic, inspirația; nu ai voie să spui că astăzi „muza nu m-a vizitat". Ai de predat o scenă de cinci pagini mâine, o predai mâine și trebuie să fie bună. Și eu, cândva, credeam că pot să stau pe terasa Muzeului Literaturii să aștept să mă pocnească inspirația, apoi să plec acasă și să scriu... Ei bine, am învățat să-mi disciplinez creativitatea, să fiu pe baricade tot timpul, gata să încep o aventură artistică. Dar nu vreau să se înțeleagă că e vorba de cantitate, de standardizare, de indulgență sau de autoindulgență; e vorba de o disciplinare organică, chiar dacă dură, a activității creatoare. Eu sunt acum în faza în care, după toate aceste exerciții de structuri dramaturgice cunoscute, vreau să inovez la nivel de limbaj, de structură dramatică; faza aceasta am cunoscut-o și în România și mă bucur s-o regăsesc în engleză, limba mea de adopție. Vreau să regăsesc spiritul rebel al scrisului și în engleză.

C.M.: Waxing West *e prima ta piesă scrisă direct în engleză?*

S.S.: Da, în timpul școlii. A început să-mi placă să mă joc cu cuvintele și în engleză; chiar mi-e drag să scriu teatru în engleză și uneori aproape că sufăr când trebuie să scriu în română. Știu că poate părea oribil ce spun, dar e ca un nou joc pe care-l învăț și mă bucur de el.

C.M.: *Eu cred că asta este și măsura poetei care nu se poate cumința.*

S.S.: Știu și eu?! M-am îndrăgostit de limba engleză și am emigrat într-o limbă, nu într-o țară străină. Asta îmi spunea și Randy Gener de la *American Theatre,* că în piesa mea monologurile pot fi poeme. (Sunt piese care se bazează pe conflict, sau pe personaje și povestea lor, altele pe dramatismul limbajului, pe jocul cuvintelor.) Cred că asta dă un alt tip de energie, de viață, și spectacolului.

C.M.: *Cum au primit actorii din distribuția spectacolului* Waxing West *acest tip de text? Actorii de peste tot au expresia „nu-mi vin vorbele în gură", prin asta spunând că nu cred că acele cuvinte ar aparține personajului încredințat.*

S.S.: Nu s-a întîmplat așa ceva. Ei au un foarte bun antrenament și pe texte clasice, și pe cele moderne, și contemporane. Am fost uimită cât de aproape s-au situat actorii față de textul meu și cât de serios au făcut-o pe toate momentele acelea de joc de cuvinte. Și au înțeles un lucru important: acela că nu e vorba de un realism convențional.

C.M.: *Cred că e o teatralitate care-i permite actorului să treacă cu multă spontaneitate de la un palier la altul al tehnicilor de joc.*

S.S.: Le-a plăcut cum amestec eu registrele; există scene realiste, altele melodramatice, unele țin de teatrul absurdului. Și cred că asta e lumea mea, poartă amprenta mea. Am lucrat foarte bine cu această echipă și am simțit că aici e locul meu.

C.M.: *Benjamin Mosse a afirmat că nu a considerat necesar să modifice cu nimic textul tău. Structura textului dramatic nu respectă o cronologie, e una*

secvențială, fragmentar-compozită, care se dezvoltă pe evoluția memoriei afective a eroinei și ar fi putut permite un decupaj regizoral foarte personalizat.

S.S.: Aici regizorii nu gândesc așa, nu le-ar trece prin cap să rearanjeze un text la care dramaturgul a lucrat împreună cu trupa; dacă ceva nu merge, îi va spune dramaturgului să rescrie, iar soluția va veni de la el. Sigur, se pot scrie noi texte dramatice plecând de la teme sau piese clasice, de la personaje cunoscute.

C.M.: *Știu că în aprilie 2007 a avut premiera la New York, la* TBG Arts Center, *un spectacol, Myth America, jucat de compania Personal Space Theatrics, spectacol la care ai lucrat împreună cu un grup de dramaturgi, și aș vrea să-i amintesc pe cei mai cunoscuți, Israel Horovitz și Arthur Kopit. Cum a apărut acest proiect?*

S.S.: Arthur Kopit, autor de prestigiu și celebru prin montările de pe Broadway, a fost profesorul și mentorul meu. Lui îi place cum scriu și m-a invitat să particip la spectacol; de altfel, el i-a invitat și pe ceilalați dramaturgi; practic, acest proiect, într-un fel, e creația lui. Competiția a fost mare, s-a și renunțat la doi scriitori ale căror texte nu au corespuns exigențelor. Se lucra împreună cu cei doi regizori și cu producătorul; au existat discuții preliminare, la primul *workshop* am adus primele variante de text, unele au fost selectate, altele au fost rescrise. Și am lucrat în felul acesta în mai multe etape; după trei întâlniri, scenariul era stabilit în mare. Au fost selectate trei dintre textele mele, pe care apoi le-am revizuit, le-am rafinat. Regizorii au fost cei care au pus împreună textele, dar era un spectacol conceput ca un colaj de la bun început.

C.M.: *Am aflat că ai comisionate câteva texte, asta înseamnă că vor fi jucate cu certitudine.*

S.S.: Am obținut o comandă foarte importantă din partea lui New York State Council of the Arts și voi lucra în cadrul Women's Project. Mi-a fost acceptată o propunere, am predat deja și câteva eșantioane. Este o piesă despre Ovidiu în exil, despre relația sa cu barbarii, în a căror limbă ar fi scris un poem, după cum am aflat documentându-mă; există și un plan al conflictului care se petrece în contemporaneitate, o relație dintre o româncă și un militar de la baza NATO, iar românca este cea care caută poemul scris de Ovidiu în limba geților. În piesa mea, Ovidiu va scrie acel poem pentru o femeie getă; ce vreau să explorez este relația dintre centru și periferie, dintre culturile mari, expansive, și culturile mici, schimburile dintre ele.

Există mari discuții acum în Statele Unite, la nivelul politologilor, al sociologilor, dar și al filosofilor și al scriitorilor, în legătură cu imperiul american care este comparat cu Imperiului Roman, al cărui model legislativ și juridic a influențat constituția S.U.A. Mă obsedează astfel de teme în piesele mele, iar acum Imperiul Roman și cel american nu-mi dau pace.

Mai am în lucru o piesă cu povești ale imigranților din diverse țări în Statele Unite și *green card mariage*; am numit-o *Aliance.*

Tot cu Women's Project lucrez la un proiect ce se va desfășura în luna mai, la World Financial Center. Este un *site-specific*, adică spectacolul are cadrul scenografic într-un spațiu fizic real, stabilit dinainte, și este pe o temă dată; mie mi-au revenit scările rulante de la World Financial Center – este vizavi de fostul World Trade Center, dar ni s-a precizat să nu ne inspirăm din evenimentele de la 11 Septembrie 2001 –, ceilalți colegi au primit alte spații din complexul arhitectonic și sper să fie un lucru interesant. Dar ale mele vor fi scările rulante și voi inventa povești cu ele.

C.M.: *Ai făcut tu trenurile să spună povești cu Infante! Pentru niște scări rulante, și americănești, muza îți va fi aproape...*

Interviu de Crenguța MANEA

Theodor Cristian POPESCU:

„Îmi place să fiu la distanță și de un loc și de celălalt"

Theodor Cristian Popescu a început să studieze regia la ATF (clasa Valeriu Moisescu) în 1989. În 1993, a pus în scenă, ca student, primul său spectacol, *Piesă cu repetiții* de Martin Crimp (coproducție Teatrul Național din Târgu Mureș – Teatrul Inoportun). A urmat, tot la Târgu Mureș, montarea care a atras atenția asupra sa, dar și asupra unei tinere actrițe de excepție, Cristina Toma – *Privește înapoi cu mânie* de John Osborne. *Ping Body* de Radu Macrinici, în regia sa, a fost, practic, primul text românesc comisionat de un teatru, după '89. A semnat premiera cu *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean (1998), autoare descoperită de Festivalul Dramafest – spectacol în care apăreau Sorin Leoveanu, dar și Ada Milea, și care a participat la Bienala de Dramaturgie de la Bonn.

Ca asistent la Catedra de regie teatru din cadrul UATC, Theodor Cristian Popescu a teoretizat necesitatea unui seminar pentru studenți-regizori, pe tema „teatralității în mileniul III", seminar pe care l-a și susținut ulterior (în acest cadru, erau dezbătute interferențele dintre teatru și provocările realității din anul 1999: televiziune, tehnologie, mass-media etc.).

În 1997, a înființat Compania 777, singura structură independentă din acea perioadă lansată cu un program corent și consecvent urmărit (dramaturgie contemporană problematică, teme abordate în premieră). *777* a realizat, în regia sa, patru coproducții: cu Teatrul Odeon și Sounds of Progress din Glasgow – *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff (1997); cu Teatrul „Nottara" și Fundația Sörös pentru o societate deschisă – controversatul *Îngeri în America* de Tony Kushner (1999); tot cu Teatrul „Nottara", *DaDaDans* (în coregrafia lui Florin Fieroiu); cu Teatrul „Bulandra" – *Trilogie belgrădeană* de Biljana Srbljanovic. Din păcate, o a cincea producție, cu Compania Dumarex – *Nunta* de Judith Herzberg (proiect foarte bine mediatizat) – nu a putut fi terminată.

Theodor Cristian Popescu a participat la Școala europeană de regie de la Leeds (Marea Britanie), la prima și singura ediție a acesteia. A fost rezident la Royal Court, în '98, când încă mai erau acceptați aici regizori și nu doar dramaturgi, așa cum se întâmplă în prezent. Și-ar fi dorit să rămână să lucreze în Marea Britanie, dar contextul i s-a părut nefavorabil atunci (când nici nu se punea problema aderării noastre la Uniunea Europeană).

A susținut, timp de doi ani, în revista *Scena*, rubrica (pe cât de acidă, pe atât de constructivă) intitulată „Praful de pe scândură". În 2000, a plecat cu o bursă Fulbright la Universitatea din Montana, declarându-și public dezamăgirea față de climatul public, cultural, dar mai ales politic din România, dominat de atmosfera ultimei mineriade.

A petrecut un timp și la New York. S-a stabilit în cele din urmă în Canada, mai întâi la Toronto, apoi la Montréal. Din 2004, are propria sa companie, care îi poartă numele. S-a întors în țară abia în 2006, pentru a prezenta, în secțiunea școli de teatru a Festivalului de la Sibiu, spectacolul *Push up* de Roland Schimmelpfennig, făcut împreună cu absolvenții de la Universitatea Québec din Montréal.

Anul acesta, în primăvară, printre admiratorii, foștii studenți (Radu Apostol, Gianina Cărbunariu) și prietenii săi s-a răspândit vestea că Theodor Cristian Popescu montează în țară! Și nu oriunde, ci la Târgu Mureș! Spectacolul *Geniul crimei* de George F.Walker (piesă tradusă împreună cu Cristina Toma) a avut premiera pe țară pe 18 mai, la Teatrul 74 (Teatrul din Turn) al lui Nicu Mihoc. Câteva reprezentații au mai fost programate la

Foto: Adrian Armanca

Festivalul Underground de la Arad şi la Festivalul Atelier de la Baia Mare. Cristi Popescu (cum îi spun toţi) e hotărât să lucreze de acum încolo ceva mai des în România şi, pentru ca un cerc al biografiei sale artistice să se închidă armonios, plănuieşte să reia *Piesă cu repetiţii* la Théâtre de Quat'Sous din Montréal.

Andreea Dumitru: *De ce ai ales Teatrul 74 pentru această revenire, fie şi temporară?*

Theodor Cristian Popescu: Am vrut să-i plătesc lui Nicu o datorie mai veche. El a jucat în primul meu spectacol, *Piesă cu repetiţii* de Martin Crimp, în locul a doi actori care m-au refuzat. Mă dusesem, ca student la regie, să fac la Târgu Mureş un spectacol pentru Teatrul Inoportun şi, dintr-odată, nu mai ştiam dacă voi putea continua proiectul. Nicu a acceptat să intre în rol, deşi personajul era mai bătrân, iar el avea doar 28 de ani. L-a făcut bine şi n-am uitat. Când am văzut că şi-a deschis teatrul, i-am zis că, dacă pot, vin să-i fac un spectacol. Am încercat să mă gândesc la o montare oarecum mai populară, care să fie o bază pentru repertoriul lor şi nu neapărat „o piatră rară".

A.D.: *E interesant că ai venit cu reperele spaţiului cultural în care lucrezi acum. George F. Walker e un autor canadian necunoscut la noi şi, aici, recunosc bunul tău obicei de a ne conecta la nume, piese, teme importante pe piaţa teatrală internaţională. Iar spectacolul e realizat în colaborare cu Consiliul Artelor din Canada.*

TH.C.P.: Ei sunt partenerii mei destul de constanţi. De data asta, au susţinut traducerea piesei şi deplasarea mea în calitate de cotraducător – iniţiativă care face parte din programul lor de încurajare a prezentării de texte şi autori în noi spaţii culturale.

A.D.: *Versiunea voastră e, într-adevăr, impecabilă şi extrem de... plastică.*

Th.C.P.: Trebuie să recunosc că aici e meritul Cristinei, în primul rând. Eu am intervenit doar într-o fază avansată a traducerii, al cărei stil fusese deja găsit de ea.

A.D.: *Însă piesa e cu totul altfel decât cele care te preocupau înainte.*

Th.C.P.: Poate şi pentru că presupune un tip de comic pe muchie de cuţit, pe care nu l-am mai explorat până acum. Ca spectator, nu ştii niciodată dacă e bine sau nu că ai râs. Deocamdată, din punctul meu de vedere, spectacolul nu e gata, ar trebui să mă mai duc să-l reglez ca să atingă temperatura necesară. Dacă o să ajungem acolo, va fi o zonă foarte interesantă, care nouă, în teatrul românesc, nu ne e foarte la îndemână – cel puţin aşa cred, nu mai sunt la curent cu tot ce se face –, dar care reprezintă un filon foarte puternic în film, în literatură. George F. Walker e un autor major şi dacă se va materializa un proiect despre care am vorbit cu Alina Nelega la Târgu Mureş – o serie de lecturi şi chiar producţii complete cu textele unor dramaturgi canadieni (anglofoni şi francofoni) prezentaţi în România şi, invers, cu texte româneşti prezentate în Montréal – atunci, mai mult ca sigur, Walker va fi unul dintre dramaturgi. Am motive să cred că proiectul se va face, pare sub o zodie bună. Va fi implicat Teatrul Ariel şi, probabil, un altul din Bucureşti, iar în Montréal voi încerca să găsesc parteneri (cum e, de exemplu, Centrul Autorilor Dramatici) şi regizori quebechezi pe care să-i împrietenesc cu textele româneşti.

A.D.: *Cristina nu figura iniţial în distribuţia pentru* Geniul crimei, *dar revenirea ei pe scenă, tocmai la Târgu Mureş, a fost aşteptată şi aplaudată.*

Th.C.P.: I-am complicat un pic viaţa şi acum mi-e destul de greu să i-o descurc. Deja Nicu ne-a sunat şi ne-a zis că avem o nouă ofertă pentru a juca spectacolul... Povestea ia amploare, iar noi avem audiţii de organizat la sfârşitul lui iunie în

Scenă din *Noaptea arabă* de Roland Schimmelphennig

Montréal şi multe altele. Nu ştiu dacă e chiar OK ce am făcut. Târgu Mureş e o zonă cu actori talentaţi, însă personajul Cristinei era al unei fete care apare în a doua parte a actului II şi care schimbă toată temperatura piesei... Rolul pare uşor, dar nu e. Îmi trebuia cineva care să-i poată domina pe toţi ceilalţi şi să facă asta în mod credibil. Am încercat mai mulţi actori, chiar în timpul repetiţiilor, pentru că acum nu mai sunt atât de convins de eficienţa audiţiilor. Prefer să lucrez cu un actor câteva zile, dacă se poate. Asta e şi forma de admitere la Şcoala Naţională de Teatru din Montréal: ei fac o primă selecţie şi apoi constituie mai multe grupe, care, sub coordonarea a doi profesori invitaţi, lucrează intens timp de o săptămână. Ai timp să-i vezi şi să-ţi dai seama dacă e vorba numai de puţin şarm... sau dacă acumulează, progresează. E destul de greu de găsit un actor bun când e tânăr. Pe de altă parte, mie îmi place să forţez un pic sistemele. Nici acum n-am rezistat ideii de a zice: ia să vedem cât de independenţi sunteţi voi, cât de tare puteţi să jonglaţi cu programarea, sau vă imaginaţi repertoriul tot ca la teatrele de stat? Nicu e un tip idealist şi foarte emoţional, deocamdată a intrat în joc şi îi place şi lui. Dar aşa cum funcţionează sistemul românesc, mie mi se pare doar o coexistenţă negociată până în ultima secundă între tot felul de structuri sclerozate şi câteva mai dinamice. Nu e o situaţie clară în care să poţi spune: „uite contractul meu, la data asta joc, în rest nu mă poţi chema". Nicu are o marjă de libertate, dat fiind că el îşi poate controla spaţiul, dar, în acelaşi timp, actorii lui sunt implicaţi în toate părţile. În Bucureşti mi-am dat seama că lumea e mult mai speriată de ideea de a colabora cu un actor din străinătate. Toţi se întreabă doar când şi dacă se va putea juca spectacolul... dar nu banii sunt problema principală. Mi-ar plăcea să forţez puţin

lucrurile şi aici, să văd ce s-ar întâmpla dacă s-ar şti că venim cu un număr mic de reprezentaţii numai de două–trei ori pe an.

A.D.: *Cum ţi s-a părut viaţa teatrală faţă de ce ai lăsat în urmă? E mai respirabilă?*

Th.C.P.: Da, da, mult mai respirabilă, mai diversă faţă de ceea ce ştiam. Am mai fost odată, pentru scurt timp, în 2003 şi atunci am văzut numai spectacole de la Green Hours şi Casandra, şi într-adevăr, era pentru prima oară când Casandra arăta a ferment teatral nou. Din păcate, în rest, mi se pare la fel de haotică, cu heirupuri interminabile, cu tot felul de energii individuale care nu converg neapărat. Dar totul e mult mai colorat, mai interesant ca fenomen.

A.D.: *Aş vrea să recuperăm puţin traseul tău în S.U.A. şi Canada. Unde ţi-ai propus să ajungi şi unde ai ajuns?*

Th.C.P.: Iniţial, m-am dus în Missoula, la Universitatea din Montana, unde mi se acceptase un program de master exact aşa cum îl cerusem eu, adică să fac arte media timp de un an, regie de operă un semestru şi să montez un spectacol cu buget complet în fiecare semestru... Erau şase semestre, până la urmă le-am făcut în cinci. Mă interesa foarte mult să văd ce înseamnă „artele media". O dată parcurs acest drum, m-am liniştit. Acum cred că am mult mai puţine elemente media în spectacolele mele decât înainte, când mi se părea ceva atât de misterios.

De fapt, nu ştiam prea bine ce voi face. M-am dus în America cu multă curiozitate, iar Cristina a venit împreună cu mine. În primul an, ea a învăţat engleză, a dat nişte audiţii generale în teatre şi a jucat rolul principal într-un film „indie"... dar cam atât, pentru că nu avea drept de lucru decât parţial. Am stat doi ani şi jumătate în Montana, apoi o jumătate de an în New York, unde am fost în rezidenţă pentru un semestru la Lincoln Center Directors Lab. Mi se părea că făcusem destule în Montana. Şi ei s-au bucurat că i-am mai lăsat un pic în pace. Îi „terorizasem". Predam, şi ceream mereu mai mult, mai mult. Chiar dacă sunt americani, mereu în priză, cei din Montana sunt puţin provinciali, acolo toată lumea pescuieşte păstrăvi... Printre alte activităţi, în Montana am fost pentru un an şi coordonatorul de spectacole al campusului: decideam ce producţii pot aduce şi aveam un buget care îmi permitea să invit cam cinci–şase pe an. Mi-au asigurat chiar o deplasare la New York, la o conferinţă a programatorilor din America, foarte interesantă, deschisă, de altfel, de marea regizoare Ann Bogart. Am fost uimit să constat că nu discutau deloc de bani, aşa cum mă aşteptam eu, ci numai principii de etică: ce ar trebui programat, unde se află America în context... După aceea, ne-am mutat în Canada, la Toronto. Primul lucru pe care l-am făcut când am ajuns acolo a fost să bem o cafea cu Rick Miller, un actor foarte talentat (pe care-l invitasem în Montana cu un *one-man show*), care ne-a zis: „Nu vreau să vă sperii, dar n-o să vă fie uşor, aici e lume multă, *well-establishment*-ul se descurcă, dar s-o luaţi de la început e nasol. Eu v-aş sfătui să începeţi în Montréal, acolo viaţa e mai ieftină, lumea e mai deschisă, curioasă şi dacă vorbiţi franceză, intraţi pe un curent mult mai favorabil, sunt mai multe subvenţii..."

A.D.: *Şi l-aţi ascultat?*

Th.C.P.: L-am ascultat. Ne-am dus mai întâi să vedem Festival des Théâtres des Amériques, care se ţinea chiar atunci, în luna mai, şi când am văzut ce spectacole se aduc, cum vine publicul şi cât de repede se vând biletele, ne-am decis imediat. Era o anumită efervescenţă şi un gust teatral care amesteca gustul european cu cel nord-american. Acolo lucrează, de altfel, şi Robert Lepage, vreo alţi şapte–opt regizori importanţi şi foarte buni. În iunie ne-am mutat. Ne-am dezmeticit

Nicu MIHOC şi Monica RISTEA-HORGA în *Geniul crimei* de George F. Walker

un pic, Cristina nu ştia deloc franceză, după trei ani în care învăţase engleză a trebuit s-o ia din nou de la zero. Nici eu nu mă descurcam prea bine. În primele luni am vorbit numai engleză, ceea ce îmi închidea imediat uşile, pentru că toţi îşi ziceau: „A, încă un emigrant care va fi de partea anglofonă". Am început să mă prezint pe la directorii de teatre, iar doi dintre ei au fost mai prietenoşi şi mai deschişi: un polonez, Teo Spychalski, care conduce Teatrul „Prospero" şi Wajdi Mouawad, scriitor quebechez de origine libaneză, care se afla exact în anul în care preda mandatul de director la Théâtre de Quat'Sous. Wajdi e cel care a primit Premiul Molière ţi l-a refuzat, pentru că, zice el, dramaturgii nu au ce face cu premiile, în domeniul ăsta nu poţi să hotărăşti cine e mai bun. Când a plecat, Wajdi mi-a promis că o să-i vorbească viitorului director despre mine şi mi-a stabilit o întâlnire cu şefa de program de la Universitatea Québec. Când am întâlnit-o pe Martine Beaulne, în 2003, mi-a zis: „Caută-mă în 2004, toamna". M-am gândit că e doar un mod de a se debarasa de mine. Dar nu, când am revenit în 2004, mi-a propus, într-adevăr, să montez ceva pentru 2005 şi de aici a ieşit spectacolul *Push up.* Martine a venit apoi să-mi vadă şi celelalte montări.

A.D.: *Pe care unde le-ai făcut?*

Th.C.P.: La Teatrul „Prospero"; Teo Spychalski mi-a zis de la bun început: "Uite ce e, am două scene, una mai mare şi aşa-numita sală intimă, un subsol mic de 50 de locuri. Dacă vii cu nişte actori care vor să joace cu tine chiar şi fără bani, îţi dau sala mică şi nu-ţi iau decât 50 % din bilete, te las şi să repeţi. Dar te avertizez că prima oară când o să ceri subvenţia n-o vei obţine şi, în general, trebuie să aştepţi câţiva ani". M-am gândit ce aş putea să joc într-un subsol şi mi-am amintit de *Poveştile de familie* ale Biljanei Srbljanovic. Şi cum era vorba să facem

totul fără bani... ştiam că sunt nişte actori ruşi în Montréal, care aveau compania lor. Mi s-a părut firesc să le propun colaborarea la o piesă sârbească. Nu numai că nu m-au înţeles mai uşor, dar mi-au mâncat şi zilele, erau de o rigiditate şi o încăpăţânare... Altfel, toţi din şcoli bune, toţi, elevii lui Oleg Tabakov! Până la urmă, am făcut spectacolul şi am primit şi subvenţiile pe care le-am cerut. Aveam în distribuţie doi ruşi, un quebechez, pe Cristina, iar scenografă era o unguroaică din Budapesta cu care ne-am şi împrietenit (făcuse Şcoala Naţională în Montréal). A venit lumea, am avut cronici foarte bune, dar mi-am dat seama că toţi mă încadrau într-un fel de teatru est-european: „la uite, o piesă sârbească, nişte ruşi, români şi unguri – iar au făcut de-alea despre războaie". Mă întrebau toţi ce părere am despre război. „Nu ştiu, n-am fost în război." „Păi, cum, Iugoslavia!" „Iugoslavia e o altă ţară, am fost pe-acolo, dar n-am luat parte la război." Atunci mi-am dat seama că poate nu e bine să continui în filonul est-european şi să mă pună la un loc cu ruşii, cehii etc., care pentru ei erau încă o mare grămadă informă de oameni nefericiţi din fosta Europă comunistă. În timp ce repetam, mi-au venit răspunsurile de la ambele paliere la care aveam voie să cerem subvenţie. Acolo trebuie să treacă un timp: oraşul îţi cere să aştepţi doi ani de la încorporarea companiei până să îţi accepte înscrierea în concursul de subvenţii, provincia un an, iar federalul imediat. Nouă ne-a răspuns mai întîi federalul că ne-a dat banii, după aceea a venit şi provincia şi ne-am trezit cu mai mult decât ne aşteptam. Când a văzut asta, Spychalski ne-a propus să ne mutăm pe scena mare. "„Cât timp de gândire îmi daţi?" „O oră." „Bine." Am dat un telefon şi am vorbit cu Cristina: „Ce facem? Ne mutăm pe scena mare?" Ni s-a părut neonest, pentru că în cererea de subvenţie argumentasem că locul îmi determinase alegerea, proiectul... I-am zis că nu ne mutăm, dar dacă vrea, mai facem un spectacol. „Fii atent că pe scena mare sunt alte costuri, acolo dacă n-ai luat subvenţia, ai încurcat-o, o să ai de plătit de n-o să ştii de tine." „Bine, ne asumăm riscul". I-am propus *Chip de foc* de Marius von Mayenburg. Dar aici, forţând un pic nota, nu mi-a mai venit decât subvenţia de la federal, care reprezenta o treime din buget, pe când cei de la provincie au zis: „Nu se poate, o ceri deja pe-a doua, stai să vedem ce-ai făcut cu prima". Nu mi-au dat subvenţie. Şi atunci am tăiat tot, am făcut o formă simplificată de spectacol, fără decor, cu scena pictată în roşu, cu patru scaune de aluminiu şi nişte sânge pe jos. Actorii jucau desculţi, apăreau şi dispăreau, ideea fiind să vezi totul ca şi cum te-ai uita pe gaura cheii într-o casă care-şi apără foarte bine secretele. Erau multe scene scurte care se petreceau în linişte, singurul sunet fiind o alarmă, la sfârşit, când Kurt îşi dă foc: actorul îşi aprindea bricheta şi când o apropia de chip, se porneau toate alarmele de incendiu ale teatrului. Cristina juca rolul Mamei şi a fost nominalizată la cea mai bună actriţă în primăvara lui 2005.

A.D.: *Am o curiozitate. Cine şi cum acordă premiile de acest gen în Montréal?*

Th.C.P.: Eu îţi vorbesc de Premiile Masca, un echivalent al premiilor UNITER. Criticii vin să te vadă dacă te înscrii, şi pentru asta trebuie să plăteşti o taxă. Îţi înscrii spectacolul şi pe fiecare actor sau realizator la categoria în cadrul căreia vrei să fie judecat, iar juriul nu îţi poate schimba categoria. Taxa nu e mare, e în funcţie de subvenţia companiei. Eu i-am înscris pe toţi din echipă şi doi au primit nominalizarea: Cristina pentru cea mai bună actriţă într-un rol secundar, iar Marc Parent, un excelent *éclairagiste* din Canada, evident, pentru lumini. Spectacolul n-a avut totuşi mare succes de public, jucam cu o treime din sală, deoarece povestea piesei era destul de şocantă pentru ei. În schimb, criticilor le-a plăcut, am avut un dosar de presă foarte bun, şi asta mi-a prins bine pentru subvenţia următoare.

În ultima seară de spectacol, a venit directorul Eric Jean, urmașul lui Wajdi, și a zis: „Îmi place ce faci, vino pe la mine să vorbim", și așa s-a născut *Noaptea arabă*. Pentru asta, ne-am mutat la Théâtre de Quat'Sous. Cu *Chip de foc* pierduserăm vreo 5000 de dolari (ne așteptam să pierdem mai mult...) pe care i-am pus pe cartea de credit, dar efectul a fost foarte bun, deodată ne-au luat toți în seamă, au zis: „Ăștia nu sunt doar unii din Europa de Est, într-un subsol, ei chiar vor să facă teatru aici, în Montréal". Așa am primit și propunerea să regizez la UQAM (Universitatea Québec din Montréal). Eu le-am propus *Push up* și au acceptat, m-au chemat și la Școala Națională de Teatru să pun în scenă două piese ale unui student la dramaturgie, acum m-au invitat din nou. Deodată, am avut vizibilitate, deci banii aceia au fost investiți bine.

A.D.: *În orice caz, voi ați fost norocoși, ați lucrat și acolo tot în domeniul vostru de pregătire.*

Th.C.P.: O, da, absolut! Am mai făcut noi mici joburi când nu mai aveam bani de chirie, dar niciodată nu ne-am gândit să renunțăm la teatru.

A.D.: *Pe Sorin Leoveanu, plecat pentru puțin timp tot în Canada, l-ați întâlnit?*

Th.C.P.: Sorin a apărut și el la un moment dat, prin ianuarie 2005, chiar îi ținusem loc să joace în *Chip de foc.* A venit și, deși nu era pregătit cu franceza, am zis că merita să încercăm, el și Cristina puteau juca rolurile părinților – amândoi cu accent, ar fi fost credibil. Doar că, în timp ce era acolo, l-a sunat Lucian Pintilie și i-a propus rolul principal într-un film. S-a întors aici, unde a avut oferte bune în continuare. Într-un fel, motivul pentru care, în toți acești ani, m-am ferit să accept colaborări în România era teama că s-ar fi putut întâmpla exact ceea ce se întâmplă acum, când îmi vin șapte–opt oferte diferite din Târgu Mureș, Sibiu, București, pe când acolo n-am, să zicem, decât una. Teama că, încet–încet, asta m-ar putea dezechilibra. Că m-aș putea întreba de ce mai stau acolo. Deocamdată, mi-am propus să vin în România ca să montez doar un spectacol pe stagiune.

A.D.: *Vrei să rămâi în Canada?*

Th.C.P.: Nu știu ce voi face. Acum îmi place să fiu la distanță de ambele locuri. Îmi place că sunt considerat un artist străin stabilit în Montréal. Chiar dacă toți știu că am cetățenie canadiană, asta nu înseamnă că sunt, cultural vorbind, un canadian. Nu sunt. Cu atât mai puțin un quebechez. E totuși o situație privilegiată, pot să critic fără să fiu acuzat că sunt un „trădător de interese naționale". Și am constatat că lumea e mai relaxată cu tine dacă știe că pleci undeva. Când aud că plec, li se pare mai important să colaboreze cu mine și sunt mai calmi, pentru că nu vin să le iau locul. Le e frică și lor, și adevărul e că aș fi poate mai competent ca mulți să conduc un program de regie.

A.D.: *Chiar te tentează să predai?*

Th.C.P.: Predau în fiecare an, la UQAM și la Școala Națională, dar pe durata unui modul, adică cinci săptămâni. Până acum am predat la dramaturgie și actorie, voi lucra și cu cei de la scenografie, dar mie mi-ar plăcea, cum ți-am spus, în programul de regie. E foarte interesant: Școala Națională funcționează mai puțin pe colaborarea dintre studenți, lor li se angajează profesioniști. Celor din programul de scriitură li se angajează regizori să lucreze cu ei când își fac spectacolele. Studenților de la regie li se angajează actori profesioniști, considerându-se că așa învață mult mai repede, iar celor de la scenografie li se angajează regizori și sunt plasați în producție. Acest lucru menține și o anume flexibilitate. În funcție de profilul fiecărui grup – iar în cazul studenților la regie și dramaturgie – în funcție de profilul fiecăruia, directorarea școlii decide un anume traseu și are o mare libertate

în a aduce de pe piață ce i se pare ei mai interesant. La Școala Națională, actoria se studiază în patru ani, celelalte specializări în trei, la Conservator se fac numai trei ani și sunt numai actori, dar există și universități, iar aici se aplică două sisteme diferite. La noi sunt amestecate ambele: ți se dă diplomă universitară, dar tu faci un fel de conservator în care mai ai și niște cursuri teoretice (la care nu merge nimeni), pe când în universitățile lor, lucrurile sunt foarte serioase, cu examene și lucrări dure. Doar la Conservator e ca la noi: proiecte, module și, din când în când, mai faci și istoria teatrului, dar în rest n-au credite, diplome, examene, fiecare modul terminându-se cu o prezentare publică și cu o evaluare față în față.

A.D.: *Pentru că, iată, îi cunoști pe autori încă din facultate, dar nu numai de acolo, cum ți se pare dramaturgia canadiană?*

Th.C.P.: Foarte interesantă, foarte diversă, nu seamănă doi autori unul cu altul. George F. Walker, de exemplu, scrie ca un american, temele, trimiterile sunt clar la filmele și literatura americană. Canada e o țară care își caută identitatea, ei se întreabă mereu cine sunt: anglofonii se raportează mereu la Statele Unite, quebechezii țin la francofonia lor, dar nu acceptă să vină unii de la Paris să le dea lecții. E un climat interesant, care îi face să fie mai curioși. Există însă și un pericol naționalist care-i mai pândește din când în când.

A.D.: *Tu l-ai simțit pe pielea ta?*

Th.C.P.: Da, am alergie la el și îl simt imediat. Dar naționalismul în America de Nord nu are, ca în Europa, o conotație exclusiv negativă. Ei își flutură drapelele și se miră de ce te deranjează chestia asta. Totuși, e încă o prelungire a anilor '80, când naționaliștii au luat puterea în toate instituțiile, iar ei aplică grila: „totul să fie quebechez, ne interesează poveștile cu noi, despre noi, de ce să ne dea lecții europenii?" Sunt înșurubați peste tot în societate, dar s-au mai înmuiat și ei, au mai îmbătrânit, au trăit bine, nu mai au energia să scrie manifeste. Constat acum că studenții mei de la UQAM și de la Școala Națională sunt mult mai puțin naționaliști decât generația de patruzeci de ani care lucrează în teatre și care e încă pe baricade la referendumuri. Tipul cu care scriu eu o piesă, Olivier Kemeid, a fost numit anul ăsta directorul teatrului de experiment Espace Libre și are doar douăzeci și șapte de ani. E o primă schimbare de generații. Pe de altă parte, când îți cauți identitatea, se creează o forță care nu trebuie ștearsă complet, și asta se simte cel mai bine în Montréal, orașul celor două culturi. Deocamdată, e un spațiu interesant pentru mine. Mai puțin iernile canadiene. Sunt deprimante...

A.D.: *Cum arată pentru tine viitorul apropiat?*

Th.C.P.: Stagiunea 2007/2008 e plină: trei spectacole și o rezidență de creație, toate în Montréal. În 2008, se pare că voi face, la Toronto, o piesă de Martin Crimp, de la care tocmai am primit un mail. Ezită între *Tratamentul* și *Tandru și crud*, dar eu aș înclina spre ultima, o rescriere superbă a unei tragedii de Euripide, foarte puțin cunoscută, pe care a scris-o pentru Luc Bondy, iar acesta i-a montat-o la Geneva. Aș muri de plăcere s-o pot pune în scenă, ceea ce mi-ar da și o intrare pe piața anglofonă din Toronto, unde n-am făcut decât spectacole-lectură. Aș organiza și pentru Martin Crimp ce am făcut pentru Schimmelpfennig: un atelier de dramaturgie la Școala Națională, întâlniri cu publicul în Montréal și în Toronto.

Acum sunt în punctul în care îmi funcționează din plin treaba, sunt gata să lucrez din nou și aici, dar vreau să-mi reiau legăturile și în Anglia, unde voi avea în curând câteva întâlniri.

Interviu realizat de *Andreea* DUMITRU
București, 29 mai 2007

SPECTACOLE

Doina MODOLA

Am văzut „jocul ielelor"!

Comemorarea celor cincizeci de ani de la moartea lui Camil Petrescu (1957) la Teatrul Național din București, singulară din păcate, pe scenele noastre, alături de cea de la Muzeul Literaturii Române a însemnat prea puțin față de însemnătatea scriitorului și au trecut aproape neobservate. S-a consemnat și s-a celebrat prea puțin unul dintre spiritele cele mai importante și mai contagioase, mai catalitice și mai proliferante ale culturii românești. Un director de conștiință pentru generații întregi și un preceptor asumat al adolescenței și definirii personalității.

Manifestarea de la Teatrul Național înaintea premierei ***Jocului ielelor***, a fost de aceea un dar neprețuit și un moment de adevărată celebrare. Printre fotografii îngălbenite, din care privea cu aceiași ochi transparenți și intenși, chipul frumos al neînfricatului mentor, și printre ediții vechi, lansarea reeditărilor primei și ultimei scrieri (*Jocul ielelor* și *Un om între oameni*) au ocazionat luări de cuvânt, care au evocat creația scriitorului. Cel care a rămas marcat o viață întreagă de jocul pur al ideilor, dând loc la cele mai aprinse adeziuni și animozități, aprecieri și acuze, neîngăduind o clipă calmă percepției sau receptării, s-a furnizat și de astă dată în ipostaza lui cea mai specifică. Adevărat intelectual de stânga, s-a proiectat în dilema esențială a individualismului structural, angajat în acerba luptă a decelării, afirmării, impunerii cu orice risc a dreptății absolute. Dar a făcut-o tranșând, în 2007, tot într-o lume de relativitate, confuzie, suspiciune. Eroii săi se adresează cu apelativul „tovarășe", care a acumulat în răstimp aluviunile îndoielnice ale unei istorii oprimante. Eroul său este însă un om care nu-și poate subordona individualismul intratabil, orgolios, binelui colectiv, ci doar himerelor sale ideale. Toată problematica raportării sale la existență rămâne etern-valabilă în orice vreme, iar drama camilpetresciană poartă în ea suferințele cronice ale societății românești. Poate niciodată peripețiile acestei istorii n-au reverberat mai valabil și mai dureros ca acum, când idealiștii sunt pe cale de dispariție, dacă n-au pierit cu totul, iar Sineștii stau bine înșurubați, de neclintit pe scaunele lor. Replici întregi îți taie respirația prin valabilitatea lor cronică, inalterabilă.

Efortul tenace, dărâmător de ziduri și de obtuzități al Floricăi Ichim – legatară, și prin această neînduplecată zbatere, a tezaurului cultural Camil Petrescu – a răzbit și de astă dată, forțând rezistențele opace și sfidând prejudecățile. A reușit reeditarea romanului *Un om între oameni,* în ciuda tuturor opreliștilor, la Editura Minerva, cu o prefață edificatoare semnată de Irina Petraș, și a retipărit ea însăși *Jocul ielelor,* la Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista *Teatrul azi* (supliment), cu sprijinul Teatrului Național din București, în seria *Dramaturgie românească* deschisă astfel, în de acum valoroasa și bogata colecție „Galeria Teatrului Românesc". Volumul conține și distribuția recentei montări a Naționalului bucureștean de la Sala Atelier, care, în direcția de scenă a lui Claudiu Goga, relansează acum teatrul scriitorului, ceea ce concordă cu exigențele actuale ale caietelor de sală pe

plan mondial. Cuvântul inaugural al lui Ion Caramitru, care a deschis cu eleganță sărbătorirea, ne lasă de altfel să sperăm că inițiativa montării pieselor lui Camil Petrescu poate să devină o constantă a politicii repertoriale a primei noastre scene, cu atât mai mult, cu cât scrisul său își dovedește cu prisosință valabilitatea incisivă în spectacol, actualitatea provocatoare. Reeditarea izbutește, într-un context de mondializare amorfă și întâmplătoare, un deziderat major – acela de a se înscrie în efortul afirmării noastre identitare, acela al recuperării acumulărilor specifice, al (re)configurării culturale conștiente. Călăuzindu-ne pe itinerarul spiritual al protagonistului, spectacolul de la Național ne restituie nouă înșine și în alt mod, pe calea revelării unui examen de conștiință personal, care ne fortifică și ne impulsionează cel puțin în această rememorare a ființei noastre adevărate. Pe de altă parte, inaugurează o nouă vârstă civică, aceea a unor necesare reevaluări morale, politice, sociale, personale și, poate, a redescoperirii nuanțelor, adeziunilor și distanțărilor autenticei democrații. Dar, mai cu seamă, revelează urgența unei strategii coerente, lucide și perseverente a restituirii rezervelor moștenirii culturale, funcție necesară, de uimitoare resurse vitale, în absența cărora ne pierdem substanța și rosturile intrinseci, ne dizolvăm în oportunisme și mimetisme.

Cât de proaspăt și actual răsună textul lui Camil Petrescu în spectacolul de la Atelier! Poate doar pronumele „dumneata", mai puțin frecvent azi între colegi, parfumează ușor istoric unele scene, în rest, faptele, procedurile, eroii, atmosfera, dar mai ales problematica plasează în miezul unei existențe fierbinți, ființa umană, descoperind hățișul determinărilor oculte, fatale, inflexibile care-i marchează destinul. Decelează progresiv, cu fervoare specific camilpetresciană, acea pânză de păianjen care ne cuprinde toate aspirațiile spre absolut, corupându-le puritatea, sufocându-le, înfrângându-le setea, lăsându-ne gustul leșios al compromisului. Dramă a aspirației certitudinii integrale, *Jocul ielelor* este, în același timp, o fiziologie dialectică a compromisului în toate accepțiunile sale, de la sensul de necesară cădere la înțelegere pentru conviețuire, până la acela grav, extrem, al târgului dubios, al abdicării de la adevăr și morală sau chiar al sfidării lor deșănțate. Discursul are o excepțională densitate ideatică, înfierbântată de un patos participativ definitoriu atât pentru dramaturgul-autor, cât și pentru spectatorul ce-și (re)descoperă sinele în eterna sa dramă cotidiană: percepere – în grade diverse de inaderență și neplăcere – a urgenței de a accepta relativizarea, de a renunța la cele mai adevărate și mai curate impulsuri și decizii morale, sub cenzura imperioasă a rațiunilor de tot soiul, care îl abat de la esența trăirii și de la puritatea acțiunii. Sub presiunea acestor inevitabile circumstanțe aleatorii, de neocolit, faptele se modifică transformându-se adesea în opusul lor, înglodându-se în contradictoriu și contrarietate, cu atât mai mult, cu cât ardoarea de a le impune în absolutul lor e mai mare.

Și, poate, niciodată mai mult decât acum, decât astăzi, imperativul examenului moral tranșant n-a fost mai necesar. E o sete în noi de a deveni mai adevărați, de a redescoperi forța normalității relațiilor, care se ciocnește la tot pasul de continuitatea neîntreruptă a consecințelor unei existențe, viciate de antecedente imunde, maculate de greșeli trecute și de greșeli prezente ce se perpetuează în lanț, generându-se și autogenerându-se la nesfârșit, ca o plagă, chiar când resortul lor adânc este buna intenție și nevoia de bună înțelegere.

Parcă, orice am face, încercarea de regăsire și de redresare morală e mereu amenințată, împovărată de mâlul adunat din vremi. Și veșnic noua zidire de sine sucombă din cauza șubrezeniei fundamentului și vicisitudinilor climatului general.

Granița între concesie și calcul, între prevedere și manipulare e adesea atât de subțire încât nu mai știm unde ne situăm chiar când voința este pozitivă, când căutăm calea dreaptă și adevărul.

Scriitorul se situează ostentativ echidistant, proiectând optica descalificatoare asupra tuturor personajelor sale și, cu atât mai intens, adesea, asupra protagonistului.

Scriindu-și piesa, în prima sa variantă, în 1916, cu obidă, într-o săptămână, în zilele următoare cunoscutei „bătăi cu flori" ce avusese loc tocmai după „gigantica măcinare de la Verdun", scriitorul definește epoca imediat anterioară Celui Dintâi Război Mondial, ca o epocă de inconștiență, răsfăț deșănțat, inegalitate crâncenă. El extrage tonuri de ironie amară și de sarcasm agresiv, acordând spațiu larg teoriilor pacifiste ale agentului care-și citează superiorii privitor la imposibilitatea izbucnirii unui război sau a unei revoluții. După cum, vituperează aberantele articole din presă, pe aceeași temă, care zăpăcesc opinia publică, alimentând-o cu iluzii, în pragul dezastrului. Nimic nu scapă nestigmatizat de spiritul necruțător al combatantului care a trăit pe front realitatea cruntă a războiului și din care a ieșit mutilat și marcat pe viață.

Piesă de fervoare dialectică, concepută cu riguroase simetrii și contraste, *Jocul ielelor* pune în ecuație dramatică însăși factura cea mai profund specifică autorului, contrariat și rănit în toate aspirațiile sale.

Poate de aceea și poate datorită prea strânsei asemănări cu eroul său, în 1920, Camil Petrescu însuși n-a fost dispus la concesii și a preferat să retragă piesa de la Compania Bulandra tocmai înaintea premierei. Dintr-un orgoliu tineresc și dintr-o inconștiență juvenilă, n-a fost dispus să facă modificări. Inflexibil și recalcitrant la observații (aspect remediat cu ocazia montării piesei *Suflete tari,* în 1922), autorul a refuzat colaborarea (*dialogul*!) cu actorii. Dintr-un exces temperamental, dar, probabil, și din conștiința unei superiorități și noutăți a problematizării, care îl făceau să regrete suprimarea oricărei nuanțe dialectice, ținând de vitalitatea și subtilitatea demersului gândirii, de logica argumentării, de spectacolul ideii puse în acțiune, în ecuație dramatică.

Regizorul Claudiu Goga a suprimat importante porțiuni din text, precum secvențe din viața de redacție, ca acel ironic episod al Responsabilului Internaționalei a doua, în care vestitorul Revoluției Socialiste Mondiale și finanțatorul ziarului „Dreptatea socială" e de fapt un maniac inofensiv, fostul proprietar al Uzinelor Unite, Kiriac. De vreo două decenii deja, la data începerii acțiunii (în mai 1914), cu o precizie matematică, înaintea zilei de 18 a fiecărei luni, Kiriac dă buzna (urmărit mai mult sau mai puțin discret de Siguranță) să anunțe declanșarea Revoluției Mondiale și să finanțeze tipărirea Proclamației, prin care „proletariatul românesc, în același timp cu muncitorimea din lumea întreagă, va declanșa revoluția". Ironia dramaturgului caricaturizează chipul acestui himeric rupt de realitatea istorică, pierdut în iluzie, pandantul detracat al protagonistului. După cum, dezvăluie precaritatea, puținătatea și slaba mobilizare a muncitorilor români, exploatați la sânge, pradă ușoară prin înapoierea lor și lipsa unei conștiințe și a unei tradiții sindicale, ca și ambiguitatea aliaților lor intelectuali, șovăielnici și versatili, care nu se dau în lături să plătească chenzinele din banii acestui nefericit.

Deopotrivă, regizorul elimină din sfera interesului montării secvențele destinate a reflecta mizeria muncitorilor tipografi, episodul sinuciderii familiei muritoare de foame a pianistului Lipovici, intervenția Roxanei, verișoara Mariei Sinești, și majoritatea secvențelor de reflectare și demascare a inegalităților sociale, între care, intervențiile lui Mitică Dașcu, șeful sindicatului tipografilor. Aceasta, poate, nu atât

Dorin ANDONE, Eduard DUMITRU și Vlad IVANOV
Foto: Florin Biolan

din pricina devalorizării temelor sociale în dramaturgia realismului socialist (ar fi foarte interesantă compararea variantelor de-a lungul modificărilor de texte, dar ele s-au pierdut), cât datorită efortului de a simplifica scenariul prea stufos, de factură romanescă, scurtându-l până la dimensiunile unui text dramatic reprezentabil în intervalul a două–trei ore, capabil să mențină treaz și intens interesul spectatorului. În fond, dramaturgul păstrează o distanță critică în raport cu eroii și tematica, cu excepția protagonistului, identificându-și patosul demonstrativ cu destinul acestuia. E foarte posibil, de altfel, ca aceste „secvențe obiective" să fie de dată mai recentă în istoria genezei stratificate, în multe variante, a textului.

Decorul lui Ștefan Caragiu cuprinde în stilizarea sa esențializată, de țarc plumburiu metalizat, capacitatea de a semnifica prizonieratul în destin și de a se transforma, sub regimul luminii, putând să dobândească, cu puține modificări ale elementelor de mobilier, aspectul diverselor spații ale piesei: neutralitatea redacției accesibile exteriorului, apăsarea penitenciarului de detenție grea, intimitatea budoarului feminin, colțul tensionat de insomnie și gânduri al biroului lui Sinești etc. – toate spațiile acestei piese care reunește cu stringență dramatică un univers de anvergură epică.

Panoplia de scrimă „cu măști și florete și mănuși" ocupă locul central în semicercul de uși batante, în care se desfășoară existența eroului, mic altar al închinării sale filiale, semn al caracterului său bătăios, dar și al eredității sale simbolice care va funcționa ca un morb letal, când mecanismul interior se va declanșa aberant. Întregul sistem de devoțiune filială, construit pe idealizarea postumă a Tatălui, va deveni arma (auto)distrugătoare a Fiului, cu atât mai nocivă cu cât i se dezvăluie doar turpitudini. Pilonul central al cavalerului *„sans peur et sans reproche"* se

Irina MOVILĂ și Mircea RUSU

Foto: Augustin Bucur

dărâmă dramatic, antrenând întreaga rațiune a unei existențe din care au fost smulse, pe rând, pietrele de temelie.

Ceea ce îl interesează pe regizor, în montarea dramei acestui anti-*Hamlet* mânat necruțător spre îndoială, nu este proiectarea acțiunii la începutul secolului, cu sărbători câmpenești de 1 Mai și lansarea cotidienelor franceze, consemnate de text, cu placarde și lozinci (*„Proletari din toate țările, uniți-vă!"* sau *„Fapte, nu vorbe!"*), ci maxima actualitate, a textului.

De aceea, fervoarea, ritmul, dinamismul rostirii e tot atât de important pentru spectacol, ca și patosul analitic al scenelor și minuțioasa asumare a rolurilor. Regizorul urmează inspirat, fără emfază, aproape insesizabil, balansul între iluzia realului și forța semnificantă, cu grad înalt de simbolizare, a destinelor. Portretul caracterial, social, ideologic, psihologic, moral, schițat rapid nervos în didascalii, e întruchipat scenic vioi, precis, în acțiune. La capătul celălalt, figurare a fantasmelor protagonistului, breșă semnificativă a invaziei obsesiilor și predestinării, în momentele decisive, în realul cotidian, aparițiile fantomatice ale lui *Grigore Ruscanu* (Mircea Anca), aparții care îl vor călăuzi fără greș, spre moarte, declanșându-i mecanismul suicidar.

Atmosfera redacției, cu agitația și disfuncțiile ei, se configurează rapid, prin prezența precipitată a lui *Penciulescu*, secretarul de redacție veșnic aferat, *raisonneur* blazat și cam versatil, interpretat de Vlad Ivanov, prin bonomia sobră, dar cuceritoare a lui *Praida*, în versiunea lui Dorin Andone, inginer cu mușchi de oțel, trecut aventuros, vederi democratice și bun simț adaptabil, prin elanurile cam pripite ale debutantului *Vasiliu* (alternativ, Dan Tudor și Andrei Duban), și ale lui *Toma*, junele ucenic (Eduard Dumitru), prin *Sache Dumitrescu*, șeful sindicatului tipografilor (Daniel Badea). Mai ales Praida e cel încredințat, dată fiind firea sa

Ilinca GOIA și Mircea RUSU
Foto: Augustin Bucur

echilibrată și aspectul atletic, să-l susțină pe Gelu Ruscanu în confruntările sale decisive cu adversarii politici, solicitanții inoportuni (între care mătușa *Irena*, sora tatălui, care l-a crescut, fostul ministru conservator *Nacianu*, primul-procuror și, mai cu seamă, *Șerban Sinești* și *Maria Sinești*). La întrevederea cu *Petre Boruga*, în închisoare, *Gelu Ruscanu* îl secondează pentru a-l vedea pe eroul care își distrusese, spre binele colectiv, viața și cariera, acela căruia îi luase apărarea în ofensive campanii de presă. În interpretarea lui Ioan Andrei Ionescu (alternativă cu aceea a lui Marcelo Cobzariu), masivul luptător chinuit în închisoare are prea puțin figura unui intelectual militant și mai degrabă pe a unui tipic combatant proletar, cu conștiința luminată și voință de fier.

Remarcabilă este interpretarea Ilincăi Tomoroveanu în rolul mătușii Irina Romescu, aceea care l-a crescut pe Gelu Ruscanu, ca o mamă, cu tot devotamentul. Departe de a merge pe linia unui pitoresc al vârstei, agilă și proaspătă, cu o ținută tânără și zveltă, actrița, care, în cariera ei, s-a distins în roluri camilpetresciene, unele chiar din *Jocul ielelor* – a interpretat-o Maria Sinești, dar și pe Tita din *Bălcescu* și Lucille Desmoulins din *Danton* – urmează linia lucidității și fermității personajului, subliniindu-i acea forță de caracter, care o delimitează de slăbiciunile fratelui dispărut, dar și de excesele nepotului monoideist, călăuzind-o, neabătut și fără multă vorbă, să-și facă datoria. Consistența eroinei este remarcabilă, ca și redutabilul său bun-simț, delicatețea și acuratețea ei, lipsită de afectare, dar și de concesii. Înțelege să-și respecte cuvântul dat, cu orice preț, și să-și păstreze demnitatea, dar și recunoștința, la adăpost de conjuncturi și compromisuri. Îl dezaprobă pe Gelu Ruscanu în războiul său distrugător, considerându-l vinovat de ingratitudine, abuz, lipsă de cavalerism, ticăloșie. Dar tot îl menajează – ascunzându-i că

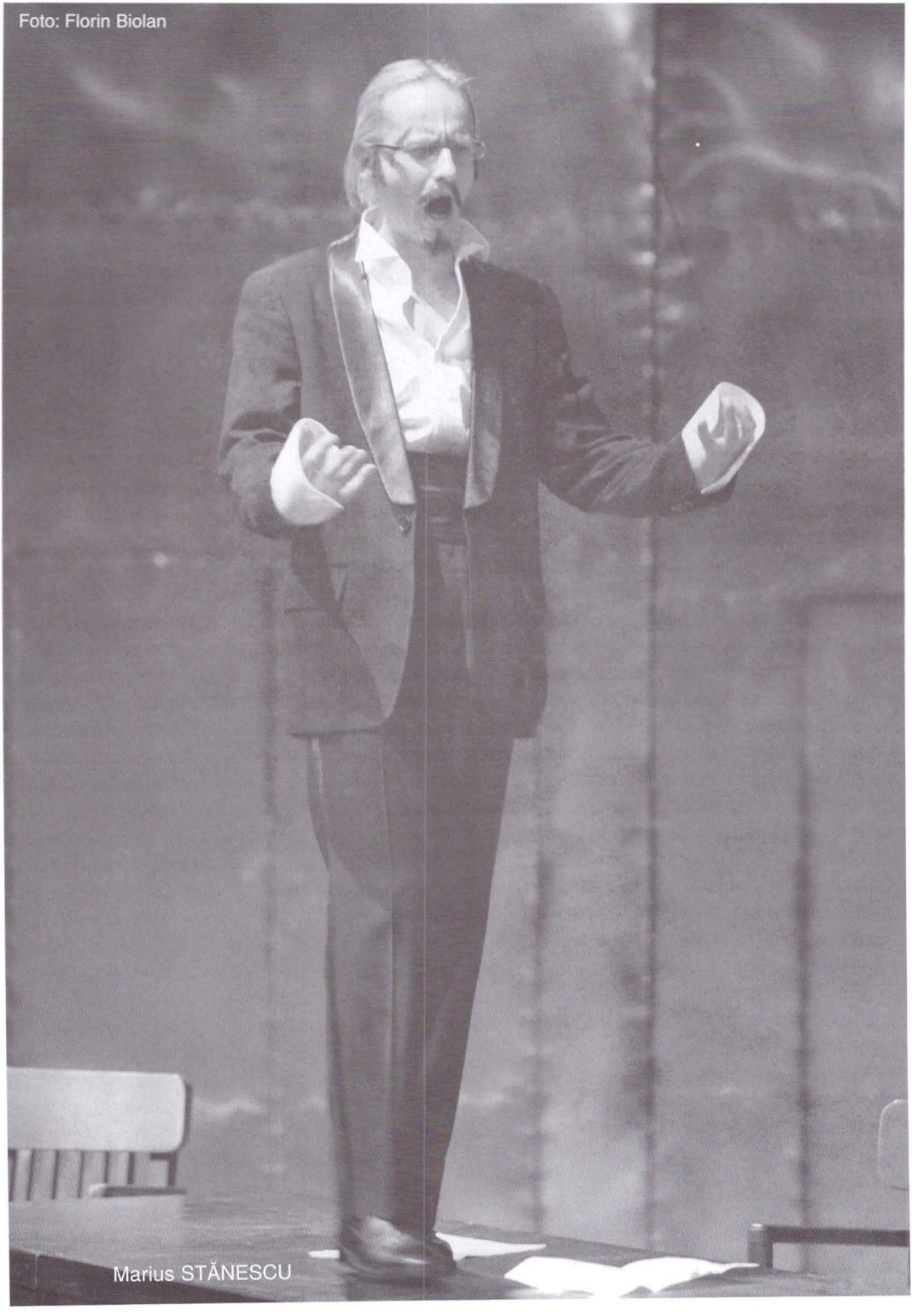


Foto: Florin Biolan
Marius STĂNESCU

tatăl său s-a sinucis – chiar şi în cel mai grav moment de confruntare cu acesta, când el o refuză neaşteptat şi nesăbuit, decis să publice scrisoarea acuzatoare.

O creaţie izbutită realizează Bogdan Muşatescu în *Nacianu*, deputatul conservator venit în redacţie să pună mâna pe documentul care i-ar prilejui o strălucită interpelare din partea opoziţiei, care ar duce la căderea guvernului. Masiv, lunecos, umblat în lume şi antrenat în aranjamente oculte, eroul său îl abordează familiar pe tânărul de 27 de ani, pe care l-a ţinut pe genunchi, aşteptându-se să-l convingă cu dezinvoltura şi familiaritatea sa.

Un episod de neaşteptate accente contemporane este acela în care *Primul Procuror* (interpretat de Eugen Cristea) intervine pe lângă incomodul director al „Dreptăţii sociale" să înceteze campania de presă referitoare la delapidările din Regia Monopolurilor, argumentând că vinovatul este un poet care va avea astfel de suferit. Campania va duce cu siguranţă la sesizarea Parchetului, obligându-l astfel pe el însuşi, primul procuror, să declanşeze ancheta. Scriitorul are gustul paradoxului demascator, care se desfăşoară în cadrul întregii piese, în cele mai neaşteptate conjuncturi, denunţând disfuncţii sociale, politice, morale, obligând personajele să se dezvăluie, iar situaţiile să fie profund semnificative şi extrem de virulente. Paradoxul este folosit chiar de eroi, care urmăresc prin aceasta să-şi domine adversarul, să-l constrângă să-şi realizeze nimicnicia, să-l strivească sub povara vinovăţiilor. Uluitorul Sineşti, unul dintre cei mai interesanţi eroi ai dramaturgiei universale (ca şi Gelu Ruscanu, de altfel), excepţional interpretat de Mircea Rusu, cu o redutabilă ştiinţă a dozării şi a sugestiei otrăvite, este un asemenea spadasin iscusit, dotat cu cea mai primejdioasă dintre arme: versatilismul paradoxal, pe care îl mânuieşte cu o abilitate imbatabilă. În disperata sa intervenţie pe lângă Gelu Ruscanu, *Sineşti* (Mircea Rusu), va reuşi, simulând inocenţa, necunoaşterea, neştiinţa, să-l conducă, prin întrebări tactice, să-şi privească din unghiuri neaşteptate, primejdioase, ingratitudinea, culpabilitatea, lipsa de suflet, imoralitatea, ilegitimitatea atitudinii. Sub masca solicitării unor lămuriri, redutabilul avocat şi politician îl atrage, în fapt, pe Gelu Ruscanu, într-un rechizitoriu care îl destabilizează, îl derutează şi îl inculpă. Pentru ca, apoi, să-i răpească nu numai legitimitatea şi justeţea acţiunii, dar să îl condamne şi să-l sancţioneze moral şi prin antecedentele infracţionale ale tatălui. Şi să-l suprime, inducându-i – categoric, intenţionat, metodic – ideea sinuciderii.

Excelentă apariţia Emiliei Popescu (de la Teatrul de Comedie) în *contre-emploi*: obscura artistă *Nora* de la varieteu. Talentata actriţă s-a întrecut pe sine în a juca lipsa de talent şi trivialitatea, şi a izbutit deplin în ceea ce e mai străin farmecului şi strălucirii ei. A creionat convingător penibilul eşec sentimental al lui Ruscanu, comparabil cu cel al lui Ladima, surprinzând cu vigoare promiscuitatea eroinei, iubirea ei pentru Titi – sinceră, statornică, perenă – crescută marital în solul degradat al aventurilor remunerate. Ca şi treptata decădere şi ratare, pe măsura pierderii avantajelor tinereţii. Scăpările de memorie, care-l plasează pe impozantul avocat Grigore Ruscanu în masa anonimă a amanţilor rentabili, îl lovesc pe fiul său în ce are mai vulnerabil şi mai sfânt, răpindu-i ultimele certitudini şi dezvăluindu-i absurdul sinuciderii acestuia în ce are mai revelator, dar şi mai compromiţător ratat. Adânc rănit de aceste revelaţii, Gelu Ruscanu nu va înceta totuşi să admire gestul autosuprimării, văzându-l în sublimul său de liber arbitru consimţit şi orgolios.

Gelu Ruscanu îşi găseşte în Marius Stănescu (de la Teatrul Odeon – singurul pe care am apucat să-l văd), un excelent interpret (din păcate, n-am reuşit să văd şi cealaltă distribuţie, cu Liviu Lucaci). Marius Stănescu se apropie mult de portretul

protagonistului, așa cum îl fixează autorul în didascalii, „un bărbat de 27–28 de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire chiar când face acte de energie". Actorul actualizează întruchiparea prin detalii de vestimentație (costume: Liliana Cenean) și capilare, păstrând ceva și din statura și fragilitatea dramaturgului. Are o extraordinară tensiune interioară și o ardoare a trăirii dublată de tensiune și nervozitate, care îl fac profund credibil, interiorizat, niciodată demonstrativ sau emfatic. Aparițiile și bătăliile sale, în care inflexibilitatea însinguratului are nevoie de susținerea *tovarășilor,* pe care nu-i poate reprezenta pe deplin, după cum ei nu pot înțelege goana sa după absolut, îi dau o vulnerabilitate continuă. Care sporește tensiunea dramatică mult mai mult decât orice artificiu al structurii, precum acel paralelism cu cazul Lecaillaux de la Paris, când ziaristul care a publicat scrisori compromițătoare a fost ucis de doamna cu reputația lezată, soția ministrului de interne. Fervoarea atacului este mult mai aprinsă în solitudinea cabinetului și, în ciuda calităților de ziarist temerar, neînfricat, Gelu Ruscanu simte nevoia protecției colective. Solidarizarea sa cu cauza dreptății sociale are și acest paradoxal aspect al nevoii de comuniune a solitarului intratabil. Confruntările sale cu Maria Sinești și mai ales cu Saru Sinești sunt memorabile.

Sveltă, fragilă, mobilă, Irina Movilă (care joacă în alternativă cu Ilinca Goia) are ceva din feminitatea vegetală și enigmatică a eroinelor camilpetresciene. Și un accent ciudat al trăsăturilor feței (nasul?), care îi dă o anume binevenită îndărătnicie. Disperată și singură în cuprinsul unei vieți pe care nu și-a dorit-o și care a priponit-o în rețelele ei, fără putință de scăpare, eroina e, cu certitudine, dominată din umbră de maleficul ei soț. Acesta are tot interesul s-o țină captivă pentru a evita scandalul dezvăluirii episodului Manitti, care îl implică într-adevăr ca autor de crimă și jaf. Favorizându-i infidelitățile și prefăcându-se (poate nu în totalitate) marcat de respingerea ei, de înstrăinarea conjugală, țese în jurul ei o plasă invizibilă, din care femeia n-are șanse de scăpare. Întreaga viață s-a străduit, strategic, să-i creeze o imagine de nevropată, capricioasă, pentru a avea o rezervă, aceea a dezechilibrului ei mintal, în eventualitatea extremă a unei rupturi efective. Dar altfel, n-a făcut decât s-o lege de el, manipulând-o prin infidelitățile ei confortabile și să-și construiască imaginea de soț model, ultragiat și respins în iubirea lui, de femeia dezaxată și depravată. În cei trei ani de la moartea bătrânei Manitti, urmându-și neabătut parcursul politic și social ascendent, Sinești n-a încetat să-și accentueze public calitățile inestimabile de soț.

Este remarcabilă scena confruntării dintre Șerban Sinești și soția lui, când o lasă cu rece luciditate, să-și încerce farmecele seducției, ba o conduce el însuși spre această promiscuă tentativă, arătându-se tulburat de intimitatea ei, evocând începuturile căsniciei lor, feciorelnica ei nesupunere.

Momentul acesta, când, demascând-o, o va pune în adevărata ei dimensiune pe mironosița asta (a cărei avere îl interesează tot atât de mult ca și tăcerea ei) merită tot prețul! E un moment de zdrobitoare revanșă, care îl despăgubește pentru toate umilințele sale strategice și pe care, cu toate că l-a așteptat îndelung, nu conține să-l conducă cum vrea. Mircea Rusu dovedește o subtilitate a expresiei și o forță a susținerii interioare care păstrează intensitatea paroxistică fără a o răsturna în șarjă. Își strivește adversara în termenii ei, lovind-o adânc în intimitate, demascându-i tertipurile stângace și divulgându-i substratul exhibiționist al „patimei" sale când îi surprinsese (fără să o arate) adulterul. Femeia e vitriolată cu detalii senzuale, cu emoții viscerale dintre cele mai stânjenitoare, un fel de silnicie fizic compromițătoare. Pe Ruscanu îl va zdrobi cu altceva (nesuflându-i o vorbă despre

episoadele adultere), speculându-l perfid, cu asedii ținând de esența sa idealistă și de ifosele sale moraliste, de justițiar inflexibil al dreptății. Dar tot printr-o invazie în intimitatea lui cea mai prețioasă: conștiința morală. Nuanța de violare a intimității, în care sfera sexuală e terenul confruntării, cu atât mai gravă cu cât e vorba de contractul matrimonial, dispare când e vorba de rival. El nu e invadat samavolnic în terenul interzis al erosului, ci înfrânt pe frontul trufaș al moralității absolute, hărțuit și sabotat progresiv, până la desființare. Îl demască pe Ruscanu în toată calicia și veleitarismul rolului său de cavaler al dreptății „sans peur" și mai ales, „sans reproche". Îl ridiculizează dur, desfăcându-i meticulos, foaie cu foaie, dialectic, simulând neștiința, josnicia trădării, imoralitatea adulterului, ilegitimitatea demascării publice.

În întregul său, spectacolul Naționalului bucureștean este remarcabil, clasic și actual deopotrivă, provocator și de înaltă ținută.

Teatrul Național „I.L. Caragiale" – Jocul ielelor **de Camil Petrescu. Regia: Claudiu Goga. Decorul: Ștefan Caragiu. Costumele: Liliana Cenean. Muzica: George Marcu. Cu: Marius Stănescu/Liviu Lucaci (*Gelu Ruscanu*), Mircea Rusu (*Șerban Saru-Sinești*), Dorin Andone (*Praida*), Vlad Ivanov (*Penciulescu*), Dan Tudor/Andrei Duban (*Vasiliu*), Ioan Andrei Ionescu/Marcelo Cobzariu (*Petre Boruga*), Daniel Badale (*Sache Dumitrescu*), Bogdan Mușatescu (*Nacianu*), Eugen Cristea (*Primul procurer*), Cornel Țigancu (*Gardianul*), Eduard Dumitru (*Toma*), Irina Movilă/Ilinca Goia (*Maria Sinești*), Ilinca Tomoroveanu (*Irena Romescu*), Rodica Ionescu (*Elena Boruga*), Emilia Popescu (*Nora*), Mircea Anca (*Grigore Ruscanu*), Aristița Diamandi (*Dora*), Ștefan Tase/Alexandru Dobre/Carla Adina Popescu/ Ștefan Velichi (*Copiii*).**

Nicolae PRELIPCEANU

Nu strigați la Camil Petrescu, tovarăși!

La interval de patruzeci de ani, după spectacolul din 1965, de la Teatrul Mic, Naționalul bucureștean reia ***Jocul ielelor*** de Camil Petrescu. Teatrul de idei nu mai este, însă, în măsură să entuziasmeze astăzi, când cu totul altele sunt motoarele care împing societatea românească. Înainte sau încotro o împing. *Jocul ielelor* este, așadar, o piesă dificilă pentru zilele noastre, iar regizorul Claudiu Goga avea de rezolvat tocmai această ecuație, în care intră, pe de o parte, un teatru de caractere puternice – în fond, *Gelu Ruscanu* este un „suflet tare" – și dezinteresul general pentru o asemenea problematică. Trebuia, așadar, ca spectacolul să traseze o cale de înțelegere pentru publicul de azi a unei piese dintr-un repertoriu de altădată, cu puternice trăsături ale unei alte lumi.

Claudiu Goga a ales să pună în scenă, de fapt, două spectacole într-unul singur, alcătuind, pentru rolurile Gelu Ruscanu și Maria Sinești, dar și pentru două altele, secundare, *Vasiliu* și *Petre Boruga*, distribuții alternative. Premiera dintâi care s-a prezentat a fost aceea cu Marius Stănescu și Irina Movilă, doi actori cunoscuți, el proaspăt laureat al mult contestatei Gale UNITER de anul acesta, ea, protagonistă în destule spectacole ale Naționalului pentru a-și fi format un public

al său. De la început trebuie să adaug că Marius Stănescu a demarat destul de greu în rolul său, e drept, începutul este în aparență anodin, iar teoriile lui Gelu Ruscanu despre dreptatea absolută nu sunt în măsură să producă mari scene dramatice. Scenele din redacția *Dreptății sociale*, ziarul socialist al cărui director este Gelu Ruscanu, sunt pline de pitoresc, nu și de melancolie. Vlad Ivanov în rolul lui *Penciulescu*, secretarul de redacție, are haz și mobilitate, devenind, surprinzător și semnificativ, alt om în finalul tragic al piesei. Cu haz își joacă rolul și Andrei Duban, *Vasiliu* în spectacol, dar și Daniel Badale, un *Sache Dumitrescu* foarte natural, ai zice că toată viața n-a purtat altceva decât șorțul de paginator la plumb. Dorin Andone în *Praida*, administratorul ziarului, este mai stăpânit, el are ziarul și sub supraveghere ideologică, se vădește asta în final, când pune în discuția comitetului dacă Ruscanu mai trebuie sau nu să continue campania sa împotriva ministrului liberal al Justiției, *Șerban Saru-Sinești*, din moment ce acesta acceptase, în schimbul tăcerii ziarului, să semneze propunerea de grațiere a unui „tovarăș", ajuns la ocnă din demnitate.

Dacă regizorul ar fi păstrat textul piesei în întregime, ar fi rezultat altceva, cu lungi incursiuni în lupta socialiștilor, ba chiar în ideologia lor. Dar Claudiu Goga a operat mari „delete"-uri, rezultatul final, fiind, pe de o parte, acela din text, înfrângerea lui Gelu Ruscanu de către societate și decizia sa, pusă în practică, de a se autosuprima, dar și deziluzia sa față de idealurile socialiste în care crezuse în felul său absolut și constata că sunt negociabile, e drept, atunci când e vorba de viața unui camarad. „*Pereat mundus, fiat Justitia!*" – citează un personaj venit în redacția socialistă pentru a pertracta. Este, de fapt, formula de viață a lui Gelu Ruscanu, în fața eșecului căreia el nu mai vede rostul propriei sale supraviețuiri.

În redacția socialistă se petrec tot felul de vizite așteptate și neașteptate, construite cu atenție de regie și de actori. Nacianu, fostul ministru conservator, în interpretarea caricaturală a lui Bogdan Mușatescu, are pregnanță. Ilinca Tomoroveanu are, în rolul mătușii lui Gelu, *Irena Romescu*, demnitatea puțin țeapănă a unui personaj din acele vremuri, anii imediat premergători primului mare război. În schimb, Eugen Cristea, în rolul prim-procurorului, pare un desen animat la baza căruia stau caricaturile anilor '50 despre membrii „monstruoasei coaliții burghezo-moșierești", se răstește fără să pară a fi nevoie, denotă o înțelegere cam vetustă a unei lumi diabolizate cândva, nu și de autor în piesa sa. Cam fără rost câteodată ridică tonul și Mircea Rusu, în rolul ministrului Șerban Saru-Sinești, având, în plus, o atitudine, prea adesea, de om beat sau drogat. Drogat de putere? Poate aceasta să fie explicația. Marea putere pe care personajul o afirmă, reală, dat fiind rolul său social, s-ar fi cerut, poate, altfel gestionată, cu mai multă liniște, pentru a construi surpriza dezvăluirii scrisorii tatălui lui Gelu Ruscanu, moment în care Ruscanu-fiul își pierde brusc echilibrul moral, se clatină, fapt foarte clar desenat de Marius Stănescu și mult mai exterior de Liviu Lucaci, cel de-al doilea Gelu Ruscanu.

Marius Stănescu se regăsește în scenele finale, după ce află despre tatăl său că a delapidat și că s-a sinucis, fapte care îi fuseseră până atunci ascunse cu grijă. Actor de mari resurse în asemenea momente de dezechilibru vecin cu nebunia, el devine brusc altcineva, parcă un demon a intrat în el sau demonul din el și-a rotunjit profilul, terminând spectacolul în forță, în liniștea amenințătoare a deciziei ireversibile. E drept, și Liviu Lucaci se precizează în rol mai ales spre final (în cabina fostei amante a tatălui său, actriță ratată, interpretată în aceeași cheie caricaturală în care apar și demnitarii regimului, însă cu virtuozitate, de Emilia Popescu). Cineva observa chiar că, din momentul în care își pune barba și mustățile cu care vrea

să-i semene tatălui său, el intră în rol, destul de târziu, e drept. Ilinca Goia joacă oarecum diferit de Irina Movilă rolul *Mariei Sinești*, tânăra smulsă de omul politic încă de pe băncile pensionului și adusă prea brusc cu picioarele pe pământ. Criza ei din clipa când se trezește în lumea dură a politicii și ticăloșiilor făptuite în numele acesteia o împinge spre o legătură amoroasă cu studentul tânăr și naiv, Gelu Ruscanu, urmărită îndeaproape de soțul său, care-i dezvăluie totul abia târziu, în momentul când Gelu Ruscanu îl atacă vehement în numele dreptății absolute. În acest moment, la câțiva ani de la acea poveste de dragoste, ea este un personaj nu atât de chinuit pe cât e cel al Irinei Movilă, resursele ei par a fi altele, scena grotescă a încercării de seducere a lui Sinești e și ea diferită.

Piesa e construită cu o știință a gradației pe care o au maeștrii textului pentru scenă. Regizorul Claudiu Goga a urmat și o indicație din finalul piesei lui Camil Petrescu, în care fantoma tatălui lui Gelu Ruscanu pare a se întrupa pentru a mai muri odată cu fiul său, proiectând această fantomă, interpretată corect de Mircea Anca, și în alte momente tensionate ale conflictului. Admirator al lui Shakespeare cum era Camil Petrescu, nu cred că e o libertate prea mare pe care regizorul și-a luat-o, ea marcând și ritmând cumva acțiunea și momentele de maximă tensiune. De altfel, o echivalență îndepărtată s-ar putea stabili și între Gelu Ruscanu, un Hamlet târziu, care a văzut idei, și personajul shakespearian.

Ștefan Caragiu a construit un decor unic pentru redacția ziarului *Dreptatea socială,* dar și pentru budoarul Mariei Sinești sau pentru vorbitorul de la ocnă, unde Praida și Ruscanu îl văd pe tovarășul lor, condamnat. Bine găsită ideea proiecției ziarelor epocii pe pereții decorului în timp ce interioarele sunt schimbate. Evoluția scandalului politic care e nodul dramei poate fi astfel urmărită în publicațiile vremii,

accentuând senzația de autenticitate, iar finalul e apoteotic: după ce *Dreptatea socială* părăsește interesat campania anti-Sinești, toate celelalte ziare dau știrea pe prima pagină, în timp ce ziarul socialist marchează, sec, „Inundații în Moldova". Asta poate da cuiva care nu a trăit anii când „tovarășii", câți au mai scăpat ochei tovărășești, au ajuns la putere o idee despre felul în care puteau fi ignorate cu seninătate problemele principale, inventându-se altele, sau dându-li-se proporții nemeritate, în regimul comunist. Costumele Lilianei Cenean urmează linia epocii, dar muzica lui George Marcu e puțin cam dulceagă în final, amintind de un film de demult în care Beethoven compunea *Sonata Lunii* într-un salon cu geamul deschis și o perdea fluturând vaporos între el și Luna are tocmai se arăta.

Dacă dau pagina memoriei înapoi, ambele distribuții reușesc să spună ceva despre teatrul lui Camil Petrescu, deși cred că nu e tot ce se putea scoate din această piesă de mari tensiuni ideatice și dramatice, care nu e numai un exponat de muzeu, așa cum afirma cineva.

Cu *Jocul ielelor*, Teatrul Național din București, prin directorul său Ion Caramitru, își ține promisiunea de a relua marile texte ale dramaturgiei naționale clasice, dar și pe aceea de a oferi publicului, la fiecare reprezentație, textul piesei. De data aceasta, împreună cu Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista *Teatrul azi*, care au deschis și o expoziție de reamintiri ale marelui scriitor în foaierul Sălii Atelier, unde se desfășoară spectacolul.

Nu sunt sigur că regizorul Claudiu Goga a reușit să rezolve ecuația despre care vorbeam de la început, actorii scăpându-i din mână nu o singură dată. Sau cel puțin aceasta este impresia unui spectator. Mai aproape de rezolvare pare a fi, dacă e să aleg, spectacolul cu Marius Stănescu în rolul lui Gelu Ruscanu, cel care a văzut „jocul ielelor", cel pe care-l ironizează *Penciulescu*–Vlad Ivanov, în stil de ziarist șmecher, dar tot el îi înțelege în final tragedia. Cât de aproape va ajunge această viziune de publicul de azi rămâne, însă, de văzut. În timp.

Oana STREZA

Întoarcerea ielelor

Universul are coincidențele lui teribile. Nu știu dacă conflictul vulgar al biletelelor, cu putere de șantaj, de pe „piața" îngrozitor de teatrală a politicii românești, a influențat – prin empatia isteriei create – revenirea pe scenă a piesei *Jocul ielelor.* Oricum ar fi, ideea regizorului Claudiu Goga de a propune această montare este lăudabilă. Este o dovadă a revenirii unei memorii selective și de bun simț a Teatrului Național, de a-l repune pe afiș, în calitate de autor, pe fostul său director interbelic, Camil Petrescu.

Rezervele mele în legătură cu un eventual spectacol suficient de mediocru încât să devină foarte popular, mi-au fost spulberate la gândul că, deși adept al textelor clasice, Claudiu Goga reușește să le anime într-o manieră personală și deloc vetustă. Alegerea pentru reprezentație a Sălii Atelier a fost un argument în plus spre a bănui organizarea unui spațiu mai intim, și astfel necondamnat să înghită actorii și povestea lor în hăul unei grandori care, automat, i-ar „*garanta*" și valoarea.

Spațiul este delimitat de panouri argintii prin care personajele își fac apariția și apoi își definesc apartenența la unul dintre grupurile care combat într-o partidă de șah a conștiințelor și a vieții. Ca un simbol, tabla, cu piesele aflate într-un stadiu al jocului început nu se știe când, rămâne, de-a lungul spectacolului, pe masa redactorului Praida.

Ordonarea și selecția pionilor pe tabla vieții s-a făcut dintru începuturi: „văzătorul de idei", cel pentru care înfăptuirea dreptății absolute este motiv de seism organic, de renunțare la dragoste și amintiri; ceilalți sunt adaptabilii, ironiștii cu ei și viața serioasă, supraviețuitorii cu orice preț, cei care încheie cu zâmbetul pe buze pactul cu „diavolul" compromisului. Conflictele sunt puternice, textul consistent și dens, polemic cu tot ceea ce înseamnă relativ și meschin, dar și ironic cu abstractizarea în exces a ideilor ce îngenunchează viața. Iată argumente pentru alegerea unui text extrem de actual, dar și ofertant (tocmai prin dificultatea sa și aparenta prețiozitate), pentru actori cu experiență în tirade ce se cer bine dozate.

Scenografia simplă și multifuncțională a lui Ștefan Caragiu (redacția ziarului *Dreptatea socială* devine cu ușurință budoarul unei femei rafinate sau cabina unei artiste de revistă) este inspirată, modernă, potențând prin sobrietate și simboluri partiturile actoricești.

Mircea Rusu, a cărui experiență este evidentă, reușește un Saru Sinești extrem de ironic și chiar autocritic, puternic, oscilând cu satisfacție între tandrețea refulată a unui îndrăgostit ratat și umilit, omul politic sigur pe sine și prietenul capabil de compasiune și emoție. Mircea Rusu salvează personajul, de altfel destul de antipatic, conferindu-i umanitate, haz și forță – ivite fără tăgadă din trăirea și înțelegerea vieții , mai mult decât din precepte și prejudecăți. Ascendentul lui Sinești asupra lui Gelu Ruscanu este unul puternic, printr-un plus de virilitate și versatilitate în raționament.

În contrast, Gelu Ruscanu este somnambulul prin realitatea frivolă, conștiința profundă aflată în neputința de a înfăptui acte dictate de conjunctura exterioară, preferând abandonul final al unei lumi necreate din esențe tari. Liviu Lucaci este un actor elegant, construiește un profil elitist personajului și redă destul de bine stările de recul, dar pare uneori lipsit de forță în sugerarea conflictului exterior.

Un personaj atractiv al piesei, Maria Sinești, se construise în mintea mea ca un amestec inefabil de femeie pasională, cu dispoziții depresive și eventuale veleități de mitomană erotică, femeie cameleonică, schimbându-și cu ușurință masca de copil cerând protecție, cu cea de femeie curajoasă scriind scrisori demascatoare; un personaj seducător, o luptătoare pentru ceea ce are viața mai definitiv și meritoriu – dragostea. Ilinca Goia nu susține toate aceste nuanțe, poate datorită unei alte perspective asupra personajului (mai modern, mai detașat). Am depistat o Maria Sinești rece, extrem de rațională, lipsită de stigmatul abandonului din iubire și adulterului, fără sfâșieri sesizabile la nivelul expresiei și vocii, fără stări antitetice.

Condimentul spectacolului a fost, fără discuție, Vlad Ivanov în rolul lui Penciulescu. Umorul frust, alternativa la negurosul Ruscanu, susținute cu naturalețe și degajare, fac din personaj un element de detensionare și de echilibru necesar în spectacol.

O prezență agreabilă și meritorie a fost cea a Emiliei Popescu în rolul actriței de cabaret, de o vulgaritate grotescă și totuși emoționantă.

Pianul din selecția muzicală realizată de George Marcu pune accente dramatice pe desele momente încărcate de tensiune. Consider că regizorul Claudiu Goga a reușit să lanseze o invitație artistică de bună calitate la Teatrul Național, nu numai pe gustul liceenilor ce studiază textul dramatic în școală, ci și al spectatorilor celor mai pretențioși, care vor să regăsească pe scenă textul românesc de teatru, fără să regrete.

Mircea MORARIU

Pregătiți-ne să devenim „cetățeni ai visului"

La vremea când Cătălina Buzoianu adapta și monta la Theatrum Mundi din București *Levantul* de Mircea Cărtărescu (stagiunea 1998–1999), nu puține au fost vocile – chiar ale unora pe care îi socotesc ca aparținând categoriei celor mai calificați critici de teatru – care, salutând izbânda, își exprimau admirația pentru felul în care regizoarea descoperise posibilități de expresie teatrală într-o epopee eroi-comică de esență postmodernă, bogată în cuvinte, îmbelșugată în imagini, mustind de culori și sunete, arome și vibrații, dar care, până la urmă, părea a fi totuși destul de săracă în acțiune propriu-zisă. Ar fi fost totuși de remarcat ceva. Atunci, Cătălina Buzoianu ceruse să îi apară numele pe afiș, desigur în calitate de director de scenă, dar nu și ca dramatizator, ci ca autor al scenariului spectacolului cu *Levantul*. Acum, când ea se apropie iarăși de proza lui Mircea Cărtărescu, din nou regizoarea nu pretinde că ar înfăptui o dramatizare a ***Visului***, ci o *adaptare,* indiciu că nu a pornit la lucru cu intenția de a schimba substanța ce încorporează în ea tensiunea epicului, specifică *operei princeps*, deși unele modificări ale structurii formale s-au impus de la sine. Adaptarea e prilejul și instrumentul grație căruia spectacolul ar urma să conserve o mare fidelitate față de opera propriu-zisă, mai curând *exprimând-o* dec ât trecând-o printr-un procedeu de reformulări din cale-afară de categorice.

Comentând într-o cronică mai veche, antologată în volumul al patrulea din ciclul *Privitor ca la teatru* (Editura *Dacia*, Cluj, 2003), adaptarea și spectacolul Cătălinei Buzoianu după superbul roman al Gabrielei Adameșteanu *Dimineața pierdută* (stagiunea 1987–1988) , criticul Ion Cocora invoca un interviu pe care el însuși i-l luase la Paris marelui regizor francez Antoine Vitez. Acesta, care, la rândul său avea în palmares numeroase adaptări ale unor celebre texte epice, spunea că opțiunea pentru un roman nu e de natură să înlocuiască o piesă, că spectacolul nu are ca obiect o piesă extrasă din roman, ci *romanul propriu-zis*, citit și transpus în scenă nu prin mijloacele unei dramatizări, ci prin ceea ce are el particular ca gen, nu doar diferit de dramă, ci chiar în opoziție cu ea. Vitez argumenta că transpunerea pe scenă a romanului diferă de cea a unei piese de teatru și că, în cazul romanului, modul de expunere e convertit în temă, regizorul asumându-și imperativele unei *demonstrații estetice,* făcând din lucrarea sa asupra epicului materie de spectacol.

Invitat fiind la avanpremiera spectacolului pe care Cătălina Buzoianu îl realizează la Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara după *Visul* (*Nostalgia*) lui Mircea Cărtărescu, am avut sentimentul că asemănările pe care Ion Cocora le identifica între metoda regizoarei noastre și cea a lui Antoine Vitez par să funcționeze și de această dată. Caietul de sală, redactat de Codruța Popov, inserează un fragment din interviul pe care Cătălina Buzoianu i l-a acordat lui Ciprian Marinescu și care va apărea în nr. 7 al excelentei reviste ***atent,*** număr ce va fi lansat în seara premierei oficiale programată să aibă loc în toamnă, cu ocazia *Festivalului dramaturgiei originale.* „E un text *pe care vreau să îl fac de foarte multă vreme* (s.m., M.M.), de când a apărut cartea, de fapt. Consider că e unul dintre marile texte ale literaturii noastre, unii spun cel mai bun. *Visul* spune foarte mult despre România,

Scenă din spectacol

despre oamenii ei, despre literatura fantastică. Are un punct vulnerabil pentru oricine, pentru mine în orice caz, care mă apropii de sfârșitul vieții – pentru că e vorba nu numai despre nostalgia copilăriei, ci despre toată această poartă către vis pe care omul o creează și o deschide singur. Eu cred că e foarte mare nevoie de acest drum și de această deschidere în momentul de față, pentru ca oamenii să poată supraviețui tuturor eșecurilor, regretelor și nostalgiilor".

Critica literară a observat, la timpul potrivit, că *Visul* e o proză ce recurge la surprinderea mediului social și a atmosferei, pentru ca mai apoi să conducă pe nesimțite spre domeniul insolitului și că o atare alunecare își are precursori importanți, precum Mircea Eliade, Ștefan Bănulescu sau A. E. Baconsky. Pe mine m-a interesat, citind mărturia Cătălinei Buzoianu, faptul că regizoarea vorbește despre *textul pe care vrea să îl facă*, semn că e preocupată să aducă pe scenă prin adaptare *romanul*, tot la fel cum am sesizat afinitățile personale pe care regizoarea și le recunoaște în raport cu acesta. Semn că ea pregătește nu doar un spectacol-demonstrație estetică, ci și ceea ce s-ar putea numi, poate mai mult decât în alte dăți, un *spectacol-confesiune.* Autoarea adaptării, ea însăși om de condei, și-a mărturisit în scris fascinația pe care o încearcă pentru lumea și vremea copilăriei. Fragmentul *Casa copilăriei* din cartea *Mnemosina, bunica lui Orfeu* (Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista „Teatrul azi", București, 2005) e grăitor în acest sens. În plus, atât nuvela *REM*, ce oferă miezul ideatic pentru spectacolul timișorean, matca din care vor apărea numeroase dezvoltări, cât și *Casa copilăriei* se încheie la fel de brusc. În textul lui Mircea Cărtărescu găsim fraza de despărțire adresată de Vali, *alter-ego* al naratorului, Svetlanei, „Hai, femeie, distracția s-a încheiat!", urmată de un pasaj terminat într-o succesiune bizară de *nu*-uri, în vremea ce *Casa copilăriei* se încheie la fel de neașteptat: „Ajunge pentru un interviu. Nu vă mai foiți în țeasta mea. Gata. Închid cu cheia poarta raiului". Spectacolul timișorean ar putea fi interpretat prin prisma fragmentului de interviu acordat pentru revista ***atent*** ca o redeschidere a drumului spre rai. Raiul copilăriei.

Într-un frumos articol, intitulat *De ce mi-a plăcut* ***Nostalgia,*** publicat în nr. 1 din 1998 al revistei *Orizont,* Vasile Popovici scria: „Am citit *Nostalgia* cu ochiul, mintea și sufletul divizate – o parte din mine vedea limpede cum se organizează strategiile seducției; pe când cealaltă parte se lăsa fără împotrivire în seama ei. Acest tip de magie lucidă reușește rareori și, mai ales, durează puțin; fie pierdem din vedere regia literară, antrenați de efectele pe care le produce asupra noastră, fie ajungem s-o percepem tocmai pentru că a ratat să-și mai exercite efectele. Însă, pentru a face să fie percepute deodată seducția și straturile ei, e necesar ca pe toată durata acestei învăluiri-dezvăluiri să nu se piardă nici măcar pentru o clipă garanțiile încrederii".

Investită cu garanția încrederii de către Mircea Cărtărescu însuși, Cătălina Buzoianu, în chip de „magician lucid", își fixează ca principală temă de lucru pentru spectacolul său perceperea simultană de către spectator atât a seducției cât și a straturilor ei, căutând astfel să identifice acele strategii de descriere de mediu social ori de atmosferă apte să ne conducă spre tărâmul insolitului. Montarea găsește cel mai adesea căile prin care evidențiază realitatea în conformitate cu care Mircea Cărtărescu „compune în *Nostalgia* „conglomerate" narative, dominate nu de arheologia profundă a spiritului ordonator (obsesie din nou modernă!), ci de geologia aleatorie a trupului, visului și viziunii", tocmai fiindcă „scriitorul redă, în texul său, mișcarea browniană a unor particule epice cu un magnetism reciproc incontrolabil specific. El nu-și mai poate „controla" literatura (obsesie modernă!), ci se lasă „devorat" de ea, aleatoriu prin imersiune" (cf. articolul *Nostalgia,* semnat de Ștefan Borbely

în *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. III, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001). Dându-i dreptate lui Mircea Cărtărescu – care în *Orbitor* scria că „realitatea dă povestea, nu substanța" – semnatara adaptării și a regiei spectacolului organizează învăluirile-dezvăluirile, din jocul cărora se naște montarea, în jurul triunghiului, Mircea, prenumele scriitorului ce apare ca atare pe scenă (în interpretarea lui Alecu Reus), situându-se în relații complicate de dominare, complementaritate sau chiar contrarietate cu Vali, *alter-ego*-ul său ficțional (Victor Manovici), student în anul IV la Filologie, și Svetlana (Nana), femeia-matură care, în chip de Șeherezadă (Iuliana Crăescu), încearcă să-l rețină pe tânărul bărbat în răstimpul întregii nopți, deschizând noi și noi sertare cu numeroase povești. Alăturate, acestea durează în chip caleidoscopic o lume, un univers unde *totul* e elaborat grație mărturiilor fabuloase depuse de un personaj care, prin cuvânt, își regăsește vârstele imaturității. Prin vocea și căutările sale, prozatorul încearcă să-și satisfacă o dorință explicitată într-un interviu publicat în nr. 11/2000 al revistei *Observatorul cultural:* „ Povestea se dezvoltă pe baza unui test al lui Jung, pe care am încercat să-l încorporez în substanța prozei mele. De fapt, interesul meu principal a fost să-mi transgresez linia sexului, să dezvolt tema fetiței sau a femeii ascunse în mine, pentru că Jung, și numai el, spune că în fiecare bărbat se află oprimată o femeie, iar în fiecare femeie se află, la fel de oprimat, un bărbat. Am încercat să dau dreptul la cuvânt fetiței oprimate din mine. Dar nu numai atât. Am încercat să trăiesc cu corpul unei fetițe și să gândesc cu mintea unei fetițe". Mi se pare că felul în care Cătălina Buzoianu găsește echivalențele scenice spre a ne aduce în față, prin jocul unor copii, ideea din testul lui Jung generează unul dintre cele mai percutante momente ale montării.

Din istorisirea Nanei țâșnesc puștii transferați din *Jocul* (puști întru desenarea universului cărora distribuția evoluează ca una de grup, grup din care se desprind totuși evoluțiile actorilor Cătălin Ursu, Irene Flamann Catalina și Cristian Szekereș), ființe bizare asemenea *Doamnei Bach* (Luminița Tulgara), *Balenei* (Paula Maria Frunzetti), altele cu funcție de erou-anapoda, precum *Mendebilul* (Romeo Ioan) ori creatoare dar și desfăcătoare de miracole cum se înfățișează *Ruletistul* (Doru Iosif), cel ce subliniază ideea potrivit căreia „doar visul mă mai reflectă realist", alte și alte personaje asemenea *Puiei* (Alina Reus), *Inei* (Sabina Bijan), lui *Ester* (Daniela Bostan) și *Ciombe* (Valentin Ivanciuc), lui *Gigi* (Ana Maria Cojocaru) sau Iolandei (Dana Borteanu), ce ajung să cunoască, să reinventeze și să resemantizeze timpul magic al copilăriei sau adolescenței, multora dintre aceste personaje găsindu-li-se deja pregnante transpuneri teatrale. Nu toate momentele spectacolului au același grad de elaborare, în pofida unor eforturi imposibil de negat. Dacă secvența jocului de la început e puternic încărcată de energie, cea învestită cu sarcina evocării săptămânii magice pe care a trăit-o Nana cândva, în 1960, mi se pare că ar merita ceva mai multă atenție și un plus de meticulozitate, dar și de concentrare. Fiecare fetiță (țigăncii, actrița Tokai Andrea izbutește să îi confere un plus de contur) e în jocul „de-a reginele" regină pentru o zi, lucru generator de mister, de uimire, de fericire, insuficient creionate. Nu lipsesc de pe scenă „incinta sacră" (curtea și camionul vechi), vedeniile (licornul, omida, crabul roșu, ființele monoptere, scheletele) cărora scenografa Velica Panduru le asigură șansa unor transpuneri ce nu trec neobservate, dar totuși ceva se întâmplă și momentul fie că nu se încheagă, fie că se diluează, fie că devine greu de urmărit. Apariția „alungitului Egor" și povestea lui (foarte bun și inspirat ales pentru rol Ioan Strugari, despre care aflu că ar fi încă student) e unul dintre cele mai sensibile momente care, de altfel, amintește de mai vechile izbânzi ale regizoarei, mai cu seamă din spectacolul brăilean *Chira*

Chiralina. De altminteri, pot fi detectate în *Visul* „citate" și din alte importante montări ale Cătălinei Buzoianu, de la *Maestrul și Margareta* până la *Levantul* ori *Mediterana*, perfect explicabile prin teoriile postmodernismului. Dar, așa cum spuneam, cu toate acestea, nu întreg spectacolul se caracterizează prin același grad de elaborare, nu peste tot se obține intensitatea emoțională dorită, tot la fel cum mai e până a se ajunge la ironia când fluidă, când atroce pe care o presupune textul. Mai e până când voioșia destinsă, copilărească, în sensul cel mai nostalgic, dar și mai ispititor al cuvântului să fie întotdeauna asumată și nu doar mimată. Sunt situații când o seamă de replici, rostite neclar, se pierd în neant, afectând calitatea textului. Or, așa după cum subliniază Carmen Mușat (în *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998), „pentru Mircea Cărtărescu, textul e o membrană străvezie în fața căreia, de-o parte și de alta, se află autorul și cititorul, Cel-care-este și Cel-ce-va-fi" Numai că, pentru ca Cel-ce-va-fi, metamorfozat în spectator, să fie cu adevărat câștigat e absolută nevoie să i se creeze condițiile ajungerii la text. Dincolo de aceste observații, e sigur că ceea ce Cătălina Buzoianu durează pe scena Naționalului timișorean, cu credință și devotament urmată de actori, ajunge să fie mai-mai ceea ce așteptam. Adică spectacolul e ca un joc în care ne prindem și noi, spectatorii, știind că totul e un joc și bucurându-ne de asta.

Unul dintre cei mai serioși exegeți ai *Nostalgiei* – l-am numit pe Eugen Negrici – crede (cf. *Literatura română în comunism* ; vol. I, *Proza*, Editura Fundației *Pro*, București, 2003) că pentru a privi așa cum se cuvine „splendoarea acestei proze dedicate vârstei de aur a copilăriei și fervorilor adolescenței imaginative, trebuie să ignorăm trucurile auctoriale lăsate la vedere după moda anilor '80; plecăciunile ironice, ocheadele și apartéurile adresate cititorului complice și colegilor cenacliști, înlocuirea din mers a naratorilor și a acestora cu scriitorul, presărarea de probe și de simboluri ale autoreflexivității (mașina care scrie singură povestea), introducerea *de mână* în scenă a eroilor și celelalte dovezi de stăpânire a tuturor secretelor iluzionării prin artă". În spectacolul său, mai cu seamă în partea lui de început, Cătălina Buzoianu pare a-l contrazice pe Eugen Negrici, slujindu-se de întreg arsenalul mai sus-amintit întru asigurarea verticalității demonstrației sale estetice. Vizualizarea trucurilor auctoriale cu pricina e mai zgârcită pe măsură ce ajungem spre miezul reprezentației. În schimb, regizoarea dă semne că împărtășește opinia aceluiași exeget care scria – „ca în toate prozele lui (ale lui Mircea Cărtărescu, *n.m.,* M.M.), și aici descripția e totul sau aproape totul". De unde o seamă întreagă de probleme cărora Cătălina Buzoianu le găsește rezolvarea împreună cu scenografa Velica Panduru. Tonurile prețioase, calde în care sunt gândite decorurile și costumele vor căpăta, cred, un plus de seducție în seara premierei, când *light-design*-ul conceput de Florian Putere va deveni nu doar premisă, ci chiar realitate. Videoproiecțiile datorate lui Lucian Moga construiesc deja spații în care se consumă evenimente și vor fi și ele, sper, valorate de ecleraj. Muzica lui Mircea Florian, în cea mai mare parte izvorâtă din remixarea unor melodii de odinioară, executate la *oud* și voce de Spyridon Koliavasilis și la *saz* de Sașa Stoianovici-Hera contribuie la explorarea „hambarelor noastre dinlăuntru" ,despre care vorbea Lucian Blaga și pe care, neîndoielnic, mizează montarea.

Mi se spune că în luna septembrie, până la data premierei oficiale, regizoarea, actorii și toți ceilalți realizatori ai spectacolului mai au la dispoziție zece repetiții. Timp suficient pentru ca unele recalibrări și redimensionări să devină realitate și ca spectacolul să fie pentru noi toți vehiculul grație căruia să beneficiem de șansa

Scenă din spectacol

de a deveni, cum spune Cărtărescu, „cetățeni ai visului". Ori oameni cărora preț de două ore li se dă voie să deschidă poarta raiului.

Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara – Visul, **adaptare de Cătălina Buzoianu după proza lui Mircea Cărtărescu. Un spectacol de Cătălina Buzoianu. Scenografia: Velica Panduru. Muzica: Mircea Florian. Coregrafia: Mălina Andrei. Videoproiecții: Lucian Moga. Light design: Florian Putere. Cu: Alecu Reus, Victor Manovici, Irene Flamann Catalina, Doru Iosif, Iuliana Crăescu, Paula Maria Frunzetti, Andrea Tokai, Ioan Strugari, Luminița Tulgara, Alina Reus, Sabina Bijan, Ana-Maria Pandele, Daniela Bostan, Cătălin Ursu, Cristian Szekeres, Valentin Ivanciuc, Ana Maria Cojocaru, Dana Borteanu. Muzicieni: Spyridon Koliavasilis (oud și voce) și Sașa Stoianovici-Hera (saz). Data avanpremierei: 16 iunie 2007.**

Îmi scot pălăria, domnule Frunză!

Dispunem deja de un număr consistent de mărturii despre felul în care s-a născut capodopera lui Mihail Sebastian, ***Steaua fără nume***, și ne sunt cunoscute motivele pentru care pe afișul premierei din 1 martie 1944 a Teatrului „Alhambra" a figurat în dreptul autorului numele Victor Mincu. *Jurnalul* lui Sebastian, mărturisirile lui Radu Beligan (cel ce a fost primul interpret al lui Marin Miroiu), ale lui Mircea Șeptilici (cel ce l-a întrupat pentru întâia oară pe Grig), ale lui Leny Caler („iubirea imposibilă" a dramaturgului) sunt elocvente. O piesă a lui Dumitru Crudu, *Steaua...*

Mihaela TROFIMOV, KARDOS M. Róbert și Sorin IONESCU

fără Mihail Sebastian, tipărită anul trecut la Editura „Cartea Românească" și înscenată la Iași, care se dorește o adaptare liberă a *Jurnalului* are – dincolo de părțile ei nerealizate, generatoare de confuzie și provocatoare de inexactități, unele de neiertat, defecte asupra cărora am insistat într-un comentariu publicat în nr. 3–4 din 2007 al revistei *Teatrul azi* – o doză de omenesc ce nu trebuie eludată.

Se pare că printre participanții la „complotul" ce a făcut posibilă premiera absolută a piesei s-a numărat și criticul N. Carandino. Oricum, sunt numeroase indicii că el știa foarte bine cine se ascunde în spatele enigmaticului pseudonim Victor Mincu. La numai câteva zile de la prima reprezentație, N. Carandino publica în revista *Bis* (anul II, nr. 76, din 5 martie 1944) o elogioasă cronică ce poate fi găsită în volumul *Teatrul așa cum l-am văzut*, apărut în 1986 la Editura Eminescu. „Piesa, – scria Carandino – admirabil construită din punct de vedere teatral, conține frumuseți lirice din cele mai diafane. Poezia textului izvorăște din cotidian, din banalitate, din acel familiar pe care l-au exploatat, în tonalități diverse, Francis Jammes sau Léon-Paul Fargue. Nu este vorba însă despre o poezie care să se despartă de teatru și să i se adauge, ci de o emoție care crește din lucruri, din cuvinte și din magia lucrurilor nedesluşite".

M-am lăsat purtat de această magie, am fost pradă unui sentiment nedesluşit de melancolie adolescentină, m-am bucurat de frumusețile diafane ale textului lui Sebastian cu ocazia spectacolului Trupei „Iosif Vulcan" a Teatrului de Stat din Oradea, realizat în direcția de scenă a lui Victor Ioan Frunză. Până la această premieră, socoteam că despre text știu aproape totul. S-a dovedit că pus în scenă de un regizor de mâna întâi el îmi poate apărea ca unul nou-nouț. Am văzut multe montări ale *Stelei fără nume*, mai bune ori mai proaste, așa că eram convins că

nimic nu mă va face să încerc sentimentele ce m-au cuprins pe măsură ce spectacolul avansa şi dobândea conţinut şi originalitate. O originalitate la care Frunză a ajuns fără să apeleze la metoda modernizărilor şi actualizărilor ce în cazul textelor lui Sebastian mi se pare falimentară. În vreme ce publicul, care pe toată durata reprezentaţiei a răsuflat în ritmul sufletului şi inimii personajelor lui Sebastian, îndrăgostit,fermecat de caraghioslâcurile şi naivităţile lor cuceritoare, aplauda minute în şir în picioare, eu am continuat să stau ţintuit în scaunul meu de spectator. De data asta nu fiindcă nu îmi e deloc pe plac risipa de *standing ovations* ce răsplăteşte mult prea generos (uneori cu o generozitate vinovată) ceea ce nu e de răsplătit. De altminteri, acum, aplauzele acestea erau pe deplin meritate. Şi nu fiindcă sunt critic şi se zice că figura acestuia se cuvine să fie încă şi mai inexpresivă decât cea a lui Buster Keaton. Ci pentru că eram copleşit de felul extraordinar – da, da, acesta e cuvântul! – în care Victor Ioan Frunză a gândit a doua parte a spectacolului şi, mai cu seamă, ultima sa jumătate de oră.

Sunt convins că, iniţial, pentru regizor *Steaua fără nume* a fost ceea ce se cheamă un „spectacol de serviciu", care a apărut intempestiv în repertoriu, înlocuind o dorită mega-punere în scenă a piesei lui Maeterlinck *Pasărea albastră* la care Victor Ioan Frunză visează demult. Nu insist acum asupra motivelor ce au determinat respectiva înlocuire, căci numai despre lipsă de profesionalism şi superficialitate nu mă trage inima să vorbesc acum, când comentez o montare care în cea mai mare parte a ei s-a situat la limita superioară a corectitudinii profesionale. Aici sunt de relevat meritele actorilor Alexandru Rusu (*Şeful gării*), Tiberiu Covaci (*Un ţăran*), Ion Ruscuţ (*Ichim*), Adela Lazăr (de o prospeţime necontrafăcută în *Eleva Zamfirescu*), Sebastian Lupu (*Pascu*), Alexandru Rois (*Conductorul*), Pavel Sîrghi (un Udrea terorizat de domnişoara Cucu şi portretizat cu cerneală împrumutată din călimara ce l-a făcut celebru pe genialul Grigore Vasiliu-Birlic). Au fost în spectacol şi momente dezamăgitoare. Scena, mă rog, scenele în care Miroiu (*Sorin Ionescu*) îi arată *Necunoscutei* (Mihaela Trofimov) steaua descoperită de el poartă însemnele ratării. De ce? În primul rând (surprinzător!) din pricina scenografiei în cheie minoră semnată – incredibil! – de Adriana Grand. Decorul e oricum oarecare, nu are nimic din fantezia debordantă ce o caracterizează pe această artistă, dar a împânzi în momentele în cauză fundalul cu beculeţe e soluţia cea mai la îndemână, dacă nu chiar una kitsch de-a dreptul. Apoi, din pricina neglijenţei cu care a fost realizat eclerajul ce nu îţi îngăduie să vezi feţele protagoniştilor. În al treilea rând, din cauza evoluţiei stângace a lui Sorin Ionescu, pripit distribuit în rolul Grig şi care joacă destul de căznit inocenţa personajului pe tot parcursul trecerilor lui prin scenă.

Ca dintr-o dată, pe neaşteptate, toate greşelile, toate stângăciile să fie răscumpărate printr-o lovitură de maestru în care s-a arătat regizorul mare care e Victor Ioan Frunză. Ov. S. Crohmălniceanu scria că toate piesele lui Mihail Sebastian ar fi „nişte farse în toată puterea cuvântului". Prin felul în care a construit ultimele treizeci–patruzeci de minute ale spectacolului său, Victor Ioan Frunză a făcut din *Steaua fără nume* o farsă în care comicul trece brusc, asemenea unei neaşteptate lovituri de cuţit, într-un tragic dureros. Parcă niciodată surparea visului frumos al Monei nu s-a realizat scenic mai abrupt decât în acest spectacol. Rolul *Grig* a fost încredinţat unui remarcabil actor împrumutat de la Secţia Maghiară a Teatrului orădean, Kardos M. Róbert, care pur şi simplu electrizează scena confruntării şi recuperării „obiectului" frumos numit Mona. El declanşează avalanşa. Îi dezvăluie Monei cine este cu adevărat şi imposibilitatea ei de a fi altfel. Îi arată că este proprietatea lui personală. Îi dovedeşte că jocul ei de-a libertatea a fost un capriciu de

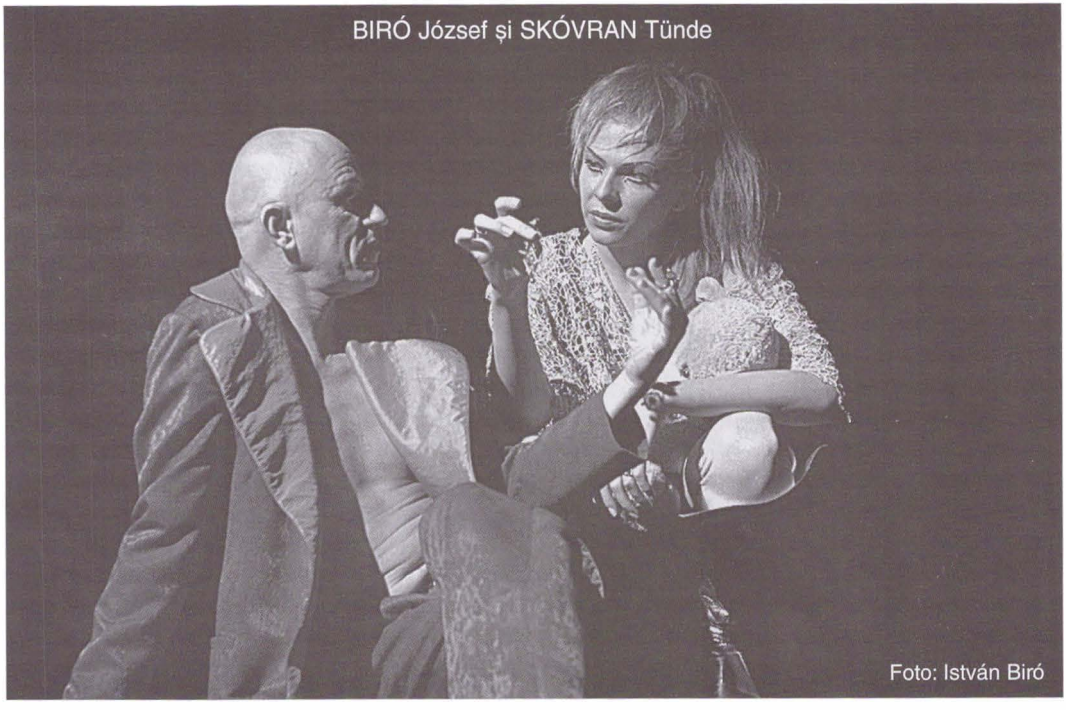
o noapte şi nimic mai mult. Un capriciu pe care el, bărbatul cu bani şi sigur pe sine, i-l îngăduie. *Pour une fois!* Iar neaşteptata confesiune a *domnişoarei Cucu* (cu potrivite accente adusă pe scenă de Suzana Macovei) desăvârşeşte înfrângerea Monei (în aceste secvenţe, Mihaela Trofimov e parcă alta şi e foarte bună). Frunză nu recurge la lacrimogen, nu vrea telenovelă, ci la realismul crud-dramatic. Pentru opţiunea aceasta a lui, pentru această jumătate de oră cu totul magnifică îmi scot pălăria în faţa regizorului şi a celor trei actori care merită să mai fie pomeniţi o dată: Kardos M. Róbert, Mihaela Trofimov, Suzana Macovei.

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Steaua fără nume **de Mihail Sebastian. Direcţia de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul şi costumele: Adriana Grand. Muzica: Cári Tibor. Cu: Alexandru Rusu, Tiberiu Covaci, Sorin Ionescu, Ion Ruscuţ, Suzana Macovei, Adela Lazăr, Sebastian Lupu, Alexandru Rois, Mihaela Trofimov, Pavel Sîrghi, Kardos M. Róbert, Florenţa Szabo. Data premierei: 5 mai 2007.**

Preţul inconsecvenţelor

Istoricii literaturii dramatice nu prea se înţeleg asupra anului în care Shakespeare a scris ***Nevestele vesele din Windsor***. Unii îi fixează apariţia între 1599 şi 1600, alţii propun intervalul 1600–1601. O a treia categorie avansează ca sigur anul 1598, în vreme ce o a patra opinează în favoarea anului 1599. Cei mai mulţi sunt însă de părere că piesa ar fi fost scrisă înainte de *Hamlet*. Dacă asupra acestor date de istorie literar-teatrală mai există dispute, shakespearologii sunt însă în unanimitate de acord asupra faptului că *Nevestele vesele din Windsor* e ceea ce se cheamă o piesă „de comandă". Regina Elisabeta a fost atât de încântată de admirabilul personaj Falstaff din *Henric IV*, încât a dorit să-l mai vadă o dată, drept pentru care i-a poruncit lui Shakespeare să mai scrie o comedie cu acelaşi erou. Cum nerăbdarea reginei era dintre cele mai mari, ea a dispus ca piesa să fie terminată cât mai repede cu putinţă. Ceea ce s-a şi întâmplat, căci istoriile teatrului universal spun că dramaturgul a îndeplinit capriciul reginei în termen de 14 zile. Cu costuri asupra calităţii şi valorii textului. După Haig Acterian (cf. *Shakespeare*, Editura *Ararat*, Bucureşti, 1998) „singura intervenţie a reginei Elisabeta în creaţia shakespeareană are ca rezultat cea mai slabă piesă a lui Shakespeare. Comanda regală slăbeşte toată structura creaţiei, anihilează toate planurile, constrânge libertatea inspiraţiei, o îngrădeşte. Un Falstaff amorezat pierde dintr-o dată esenţialul – panaşul. Un ramolit penibil, înconjurat de tovarăşii de altădată vânează bani, femei şi plăceri de chefliu. Factura casnică a *Nevestelor vesele din Windsor* îi seceră personajului vagabondajul său cu bazaconii nobile, onoarea sa nedezminţită de realităţi. Contrastele veneau în *Henric IV* din desfăşurarea logică şi psihologică a acţiunii. În această nouă prezentare, personajul e lăsat singur şi la voia întâmplării". După părerea aceluiaşi exeget, „Bardolph, Pistol, Nym şi Mistress Quickly înconjoară fără semnificaţii persoana lui Falstaff. Deci, complexul Falstaff e nereuşit". Ceva mai reuşite ar fi, după Haig Acterian, o seamă de personaje secundare.

Haig Acterian, om de teatru complet, plimbat cu folos prin Europa teatrală a perioadei interbelice, format la şcoala regizorală a lui Gordon Craig, poate părea niţeluş cam prea drastic în felul în care a formulat judecata sa asupra piesei shakes-


BIRÓ József și SKÓVRAN Tünde
Foto: István Biró

peariene. Oricum, adusă pe scenă ea a dat adesea satisfacție. Spectacologia românească, de pildă, a invalidat opinia defavorabilă a exegetului menționat printr-un controversat spectacol regizat în 1978 de Alexandru Tocilescu la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, montare ce beneficia deopotrivă de scenografia lui François Pamfil și de muzica lui Nicu Alifantis. În critica românească a epocii s-a dus atunci un fel de miniluptă „între clasici și moderni". Clasicii, conservatorii de profesie s-au arătat consternați, scandalizați, bulversați, revoltați de atitudinea iconoclastă a ghidușului Tocilescu, „imaginativ voios", cum îl numea undeva regretatul Valentin Silvestru, căci nu admiteau în ruptul capului un spectacol în care se contopeau parodia și meditația profundă asupra eroului de o melancolică vitalitate. Modernii au avut câștig de cauză, iar montarea lui Tocilescu e mereu invocată azi, ori de câte ori orice alt regizor se apropie de piesa lui Shakespeare. O atitudine iconoclastă similară a avut Victor Ioan Frunză în spectacolul său turnat în formula stilistică numită *soap opera*, realizat în stagiunea 2005–2006 pe scena Teatrului de Stat din Oradea. Mai puțin promovat decât ar fi meritat, spectacolul lui Frunză a stârnit, la rândul său, oarecari discuții în contradictoriu. El i-a adus regizorului o nominalizare pentru Premiul de regie al Galei UNITER pe anul 2005, un actor a fost și el nominalizat pentru premiul ce recompensează cel mai bun rol secundar. La Festivalul de Teatru „Atelier", strămutat acum la Baia Mare, montarea a cules o mulțime de premii. În schimb, ea nu a fost invitată la ediția din 2006 a Festivalului Național de Teatru, lucru cu atât mai curios cu cât spectacole net inferioare și-au aflat loc în programul lăbărțat peste marginile iertate al respectivei manifestări de cultură teatrală.

Mă îndoiesc că cea mai recentă montare a *Nevestelor vesele din Windsor*, cea de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, regizată de tânărul Keresztes Attila, va izbuti performanța de a stârni controverse precum cele evocate mai sus. Și asta pentru simplul motiv că fără a fi ceea ce se cheamă un spectacol prost, el rămâne

unul oarecare. Caracterul acesta își află originea în indecizia vădită a regizorului, în lipsa lui de atitudine, în absența consecvenței față de text și față de personaje, în inexistența unui punct de vedere clar, în imposibilitatea detectării omogenității. Nu încape îndoială că Keresztes Attila și-a dorit un spectacol hazos, dar și cu miez ideatic. Lucrul acesta nu prea se întâmplă pe scenă. Montarea e grevată de o sumedenie de pasaje lungi cărora e dificil să le stabilești rostul. În momentul inventarului, capitolul haz se arată deficitar. Te amuzi văzându-l pe Hatházi András, interpretul lui sir Hugh Evans, preot galez, o vreme îmbrăcat *comme il faut*, dar dotat și cu o poșetuță de damă, lepădându-și veșmintele și luându-le pe cele ale lui Superman, dar rostul operației rămâne confuz. Provoacă momente de ilaritate apariția Doamnei Quickly, altminteri bine jucată în travesti de Biró József, ca un personaj cu sex incert, dar iarăși, vorba lui Camus, „un *de ce* apare". De altfel, toate travestiurile la care recurge directorul de scenă (Skovrán Tünde îl joacă pe *Fenton*, Fodor M. Edina pe *Simple*, Kántor Melinda pe *Rugby*) nu își găsesc justificarea. Sunt buni ca apariții individuale Dimény Áron (*Shallow*), Galló Ernö (*Dr. Caius*), e savuros Orbán Attila (*Ford*), plac Bogdán Zsolt (*Page*), Buzási András (*Pistol*), Vindis Andrea și Kali Andrea (*Doamna Ford*, respectiv *Doamna Page*), m-am bucurat să îl văd în bună condiție artistică, în primul lui rol important pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, pe foarte tânărul Bodolai Balázs (*Slender*), evoluează cu profesionalism Sinkó Ferenc (*Hangiul*), Szabolcs Balla (*Robin*) și Györgyjakab Enikö (*Anne Page*). Problema e că ne aflăm în fața unor evoluții pe cont propriu reușite, dar că fluidul comunicării între actori nu există. Lipsește coagularea într-un întreg. Tot spectacolul de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj îți arată încă odată ceea ce știai foarte bine, și anume că instituția în cauză dispune de o trupă superperformantă, cu puternice personalități actoricești. Dar că acești actori buni și foarte buni strălucesc atunci când joacă într-un spectacol cu stil. Or, deficiența cea mai apăsată a montării cu *Nevestele vesele din Windsor* e tocmai absența stilului. Ea apare la modul cel mai flagrant în cazul evoluției interpretului lui *Falstaff*, Szücs Ervin. Nu aș merge până acolo încât să spun că la mijloc e o eroare de distribuție. Se poate vorbi mai curând de o absență a îndrumării, ceea ce face ca evoluția actorului să fie derutantă. E sigur că nu i s-au formulat cu limpezime sarcinile artistice, drept urmare personajul său apare ca lipsit de coloană vertebrală. El e – vorba lui Haig Acterian – „secerat" de contradicții. Într-un fel se înfățișează el în primele secvențe ale spectacolului, în cu totul altul în celelalte. Iar de vină nu sunt pățaniile prin care trece personajul. La început, Falstaff e un *macho* în toată regula, preocupat până la obsesie de aspectul său fizic. Casa îi e împânzită de oglinzi (scenografia fără virtuți deosebite e iscălită de Bianca Imelda Jeremias) în care Falstaff se autoexaminează. De ce mai târziu, același Falstaff, preocupat de siluetă, ajuns în lenjerie intimă își pune în evidență burtica precum Cove în reclama la nu știu ce mezeluri recomandate de obosita zână a surprizelor, ar fi „o enigmă nesplicată" dacă explicația nu ar rezida în aceeași absență a stilului și în lipsa consecvenței. Păcat.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Nevestele vesele din Windsor **de William Shakespeare. Traducerea în limba maghiară: Márton László și Révész Agota. Regia artistică: Keresztes Attila. Dramaturgia: A. Otto Bodó. Decorul și costumele: Bianca Imelda Jeremias. Coregrafia: Sinkó Ferenc. Scrimă: Habala Péter. Cu: Szücs Ervin, Skovrán Tünde, Dimény Áron, Bodolai Balázs, Hatházi András, Galló Ernö, Orbán Attila, Bogdán Zsolt, Sinkó Ferenc, Balla Szabolcs, Fodor M. Edina, Kántor M. Melinda, Vindis Andrea, Kali Andrea, Györgyjakab Enikö, Biró József. Data premierei: 11 mai 2007.**

În centrul imaginii Cornel RĂILEANU și Silvius IORGA

Foto: Nicu Cherciu

Andreea DUMITRU

DJ nu moare ca toți ceilalți

Niciun alt regizor nu contrariază mai mult *establishment*-ul critic de la noi așa cum reușește – constant, ba chiar, ar spune unii cu maliție, în mod deliberat – acest artist „fără semnătură", cum e catalogat tot mai des Andrei Șerban. Ajuns la cea de-a treia montare pe o scenă românească, în (aproape) o singură stagiune, el lasă impresia că și-a consumat deja artileria grea odată cu spectacolele *Purificare* și *Pescărușul* și pare mai expus ca niciodată pe un teren de el însuși minat.

Prin urmare, Andrei Șerban *ne* dezamăgește, punând în scenă ***Don Juan în Soho***, un „spectacol sub așteptări", pentru care două teatre naționale și-au unit forțele! Rezultatul „e departe de a constitui un eveniment teatral" – anunța, după premieră, un cotidian. În plus, regizorului i se reproșa faptul de a fi croit complet anapoda materialul „clientului" (dramaturgul și scenaristul britanic Patrick Marber) – o actualizare deloc lipsită de calități a capodoperei molierești, montată (firește, cu succes) în 2006, la Donmare Warehouse! Demonul comparației ne împinge, totuși, să schimbăm puțin perspectiva: în patria autorului, criticul de la *The Guardian* se întreba, scriind cronica lui *Don Juan în Soho*: ce a mai rămas din subversivitatea originalului și „unde e pericolul în toate astea"? Fără spectrul damnării eterne, a fi „*un nihilist pozând în libertin*", precum eroul lui Marber, e chiar „*trendy* într-o epocă ce a aruncat peste bord sancțiunile religioase".

„O comedie ușurică"?

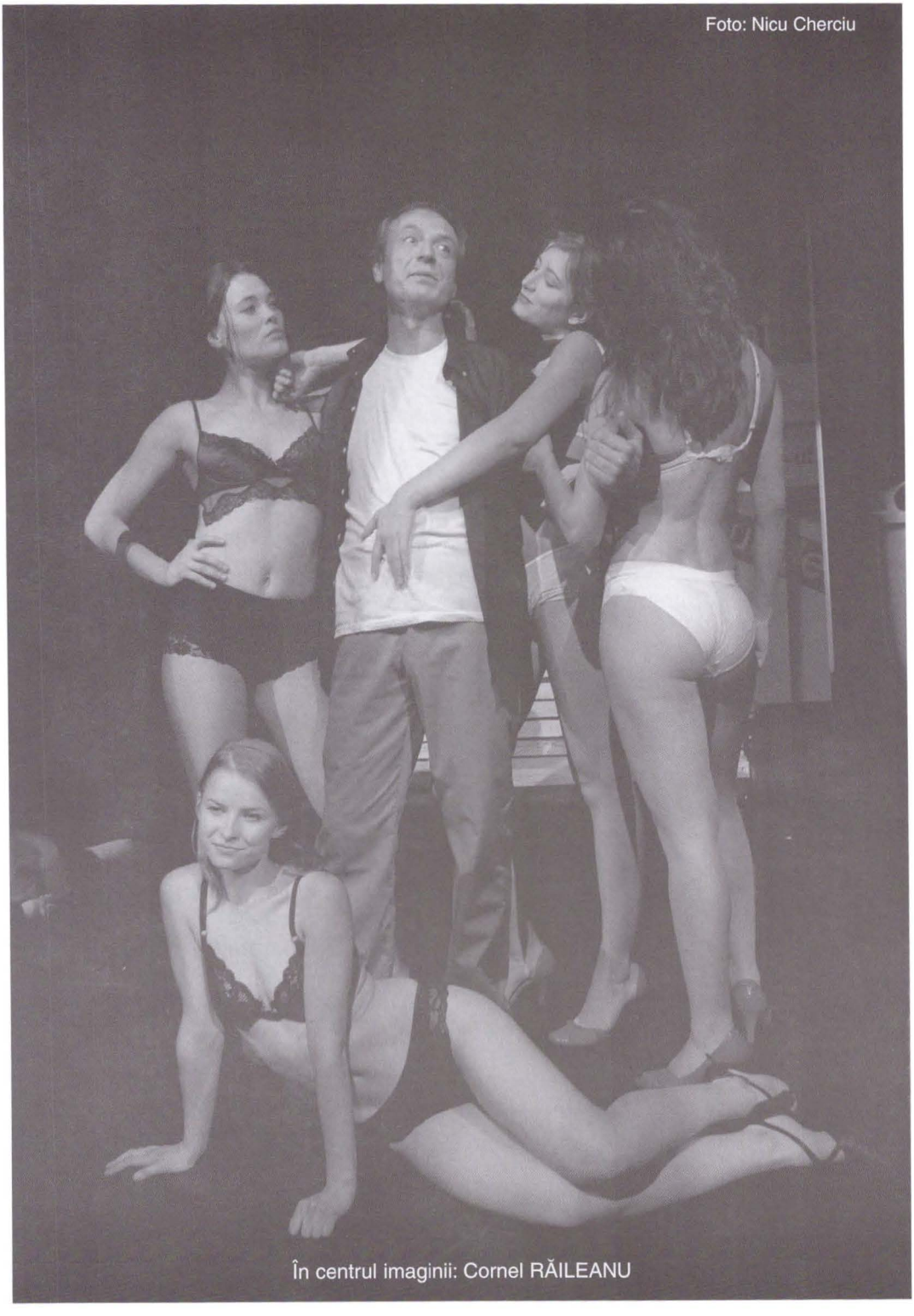
Cine e acest Don Juan din Soho? „*Un hippiot învechit în vicii*" care trăiește racordat prin toate fibrele la realitatea lumii globalizate, experimentându-i frenetic deliciile (rețele sexuale, o imensă piață a drogurilor), dar și limitele (o nouă morală, ipocrită și dezafectată în raport cu iuțeala de picior a moravurilor. Căci, să nu ne amăgim, în felul său, „*Iadul există*" încă! Cel puțin Colm, obtuzul frate al Elvirei, pare convins de existența lui, or, dacă „*fiara modernă umblă deghizată*", de ce să n-o identificăm în varianta pașnică și înșelătoare a unui „*libertin pozând în nihilist*"?).

Chiar în absența orizontului metafizic (o replică precum cea dată de personajul molièresc lui Sganarelle: „*Asta e o afacere între mine și Dumnezeu, pe care o vom descurca împreună*" ar părea aici nepotrivită), Marber reușește să ne convingă că tema *donjuanismului* nu a fost nicicând atât de actuală și de problematică. În textul său răzbat, extrem de sonor, ecouri ale *noii dezordini amoroase,* căci Don Juan din Soho e „*robul senzațiilor*", „*împărtășind această boală cu societatea care l-a zămislit*", o societate în care, ar fi spus Pascal Bruckner și Alain Fienkielkraut, „dorința pălăvrăgește, dar adevărata dorință nu mai există." Potrivit celor doi eseiști: „Don Juan-ul contemporan este bărbatul cu succes, *play-boy*-ul care, pentru că are trecere la femei, se laudă că nu se încurcă cu oricine. Personajul mitului, dimpotrivă, place tuturor femeilor tocmai pentru că îi plac toate femeile." Exact în acest sens îl recitește și Marber pe *Don Juan*, desigur, cu accentele contemporane de rigoare: „*Nu sunt rasist: pakistaneza orgasmatică, nimfa niponă, cadâna cu văl, evreica voluptuoasă, cucoana mustăcioasă din Ucraina, băștinașa plină de duhori, bașoalda cu figuri de Kama Sutra – toate sunt plăcute vederii mele. Mă aflu într-o misiune umanitară! [...] Eu sunt Kofi Annan-ul copulației!*"

Acolo unde *fantele* aplică o grilă riguroasă (principiul suprem fiind cel al Codului, al unui ideal de frumusețe fizică), evaluând din ochi și alegând înainte de a „agăța", Don Juan „este încarnarea însăși a refuzului discriminatoriu" (la Marber, îl regăsim și „*curvar*", dar și „*poponar*" de ocazie). Colm, cel mai înverșunat dușman al eroului, taxează cu dispreț tocmai această incapacitate de selecție, lipsa de gust și criterii a marelui Cuceritor: „*se înfruptă din muieri sărmane și țicnite: stricata c-o ureche lipsă, drogata naivă și neștiutoare – la el nu-i pe alese!*" Don Juan nu respectă și nu se încadrează, astfel, în noile politici ale seducției, căci, „în Misterele Consumului, în Bisericile Spectacolului, urâțenia este pe post de Diavol", „este noua obscenitate".

Reinventând personajul lui Molière într-un *penthouse* ori pe străzile și în localurile promiscue din Soho, Marber se transformă, astfel, din simplu interpret al mitului în apologet al unui exemplar uman pe cale de dispariție, al unui *frondeur* care ne câștigă până la urmă simpatia prin euforia cu care consumă și se lasă consumat de utopia nesegregaționismului sexual.

În mijlocul spectacolului oferit de „sexualitatea noastră alienată și deci bolnavă", Don Juan joacă rolul unei instanțe, acțiunea sa e purificatoare și eliberatoare. Cum altfel s-ar putea explica fascinația pe care, în ciuda ororii trezite de faptele sale, el continuă să o exercite asupra victimelor? Stan, *bodyguard*-ul „*plătit pentru a-i înlesni stilul de viață*", îi reproșează, la sfârșitul relației lor de *love&hate*: „*Am crezut că mă iubești! Am crezut că sunt special!*". Nevasta umilită recunoaște și ea că: „*Mi-ai făcut un mare dar, mi-ai deschis apetitul pentru plăcerea fizică [...] ești un adevărat poet al cărnii. Mi-ai făcut sufletul să cânte [...] Refuz să te urăsc pentru asta.*" Dacă trădarea lui Don Juan le discreditează în plan social, toate aceste victime complicitare nu pot nega că tot ea le văduvește de o dimensiune profundă: aceea a respectului de sine, a onestității față de nevoi și dorințe refulate. Falsei



În centrul imaginii: Cornel RĂILEANU

morale care vede în hedonist un „*terorist*" care „*a declarat* jihad *spiritului*", Don Juan îi opune o viziune generoasă și ludică asupra condiției umane, preferându-i pe cei „*futabili*" celor „*nefutabili*" și, conform logicii complicate a seducției, pe cei „*inaccesibili*" celor „*accesibili*".

Într-o lume de prădători cu reguli stricte, dar fără scrupule, Don Juan ar părea, așadar, un personaj desuet, dacă nu l-ar salva șarjele de luciditate, ironie, cinism cu care își (re)evaluează talentele de vânător și explorator: „*Oare ce s-a întâmplat cu vechiul Soho? Când aveam cinșpe ani, târfa era târfă, nu o javră slăbănoagă cu cazier, îmbuibată de droguri, și nici o lepădătură culeasă de prin țările fost-comuniste [...]* Où sont les neiges d'antan?"

„Un cabaret satanic"

Fidel *line by line* structurii dramatice originale, textul lui Marber are putere de seducție: replica e scurtă, incisivă, umorul – direct și insolent, lexicul – colorat, chiar dezmățat, explodând în formule memorabile, iar inventivitatea autorului în materie de critică a stridențelor și derapajelor lumii contemporane – inepuizabilă (Don Juan face amor cu o „manechină croată", prizează cocaină, dă o raită și pe strada Gay, Elvira își consumă excesele de sensibilitate în vaste acțiuni umanitare, iar vagabondul incitat la blasfemie în schimbul unei pomeni grase e, aici, nici mai mult nici mai puțin decât... musulman!).

Toate aceste calități trebuie să-l fi cucerit pe regizorul Andrei Șerban, inspirându-i un cocteil scenic eclectic și electrizant. Fantezia sa, uneori luminoasă, alteori întunecată, întotdeauna de o locvacitate feroce, demonstrată de atâtea ori în teatru și în operă, pasiunea sa pentru actualizări și localizări, din care regizorul confecționează adevărate instrumente de tortură a inerțiilor de gust și judecată critică (de amintit numai *Noaptea regilor* sau *Oedip* – tot atâtea „scandaluri"!), găsesc în textul lui Marber premise ideale.

Andrei Șerban imaginează un *D*(on) *J*(uan) de Soho cu alura unui *superstar* trecut de prima tinerețe, seducând cu masca sa de rebel cuminți și dezabuzat, de sub care țâșnește, însă, când nici nu te-aștepți, același lubric incorigibil – propunere poate riscantă pentru un asemenea rol, dar pe care interpretarea lui Cornel Răileanu o pune în valoare cu asupra de măsură. Actorul e adevăratul pivot al spectacolului. Cinic (de un cinism devastator), insinuant, excitabil și cameleonic, dar și distanțat, glacial, speculând inteligent potențialul comic și ludic al fiecărei situații cu un aer aparent degajat, nonșalant, Cornel Răileanu întâlnește în *Don Juan* rolul complex și solicitant pe care îl meritau performanțele sale artistice.

În spectacolul lui Andrei Șerban, *DJ* își începe vânătoarea sexuală prin jungla metropolitană cu un solo la baterie executat în forță și cu o replică de factură brechtiană, care reglează, de altfel, cheia întregii montări: „*Spuneți-mi DJ!*". „*Iar mie, Stan!*", completează alert cuplul de actori propus de regizor pe post de... Sganarelle. Cristian Grosu și Silvius Iorga (au debutat excelent în *Purificare* și își confirmă și aici calitățile) formează un cuplu tocmai pentru a sugera sentimentele destul de ambigue pe care le nutrește Stan față de maestrul său: când servilism erotizat, când ură moralizatoare. Rareori ai prilejul să vezi o echipă de actori atât de omogenă, în același timp perfect distribuită și într-o formă impecabilă, ceea ce nu e puțin lucru luând în calcul numeroasele personaje secundare plasate pe orbita lui Don Juan. Ofelia Popii este senzual-explozivă în rolul *Elvirei*, nevasta recent achiziționată și urgent trădată (tonul pe care rostește replica: „*Regret că am făcut așa o scenă*", după o confesiune asezonată cu un număr de striptease „involuntar", este de-a dreptul subversiv).

Ramona Dumitrean (o Charlotte, aici *Lottie*, de suburbie) e incendiară, dar milimetric riguroasă în secvențe construite pe muchie de cuțit, Ionuț Caras (*Colm*) și Adrian Cucu (*Pete*) sunt ireproșabili în roluri de mai mică întindere.

Regia lui Andrei Șerban le impune actorilor un ritm îndrăcit, cu rapide ieșiri din spațiul de joc și descinderi în public, un ritm pe care mai ales nota de originalitate a acestei montări – mixajul insolit al sevențelor cu pasaje (adesea chiar mimate de actori) din *Don Giovanni* de Mozart – îl mențin la cote electrizante. Punând în scenă, cu ani în urmă, mai multe scheciuri molièreşti într-un act, Andrei Șerban descoperea, după cum mărturisește în *Biografie*, că „Molière tânăr are ceva din Mozart tânăr, o energie pură, un ritm electric ce te face să levitezi." De astă dată, Don Juan *apud* Marber, cu ironia și luciditatea lui pulsând în răspăr cu ipocrizia și suficiența lumii globalizate, îi inspiră aceste acorduri mozartiene de „maturitate", dar mai ales atmosfera unui cabaret crepuscular. Panourile mobile tratate grafic de scenografa Adriana Grand, *écriteau*-uri având inscripționate replici-slogan, ce asigură cu maximă economie un spațiu de joc polimorf, eclerajul extrem de dinamic și nonconformist, grupul animatoarelor în *deshabillé*-uri provocatoare – toate acestea fac parte din ingredientele genului. Aici e însă vorba mai degrabă de un „cabaret satanic", din care fiorul mistic a fost eliminat, astfel încât tragicul final capătă accente de comedie neagră (Statuia apare pedalând pe o velo-ricșă disco, ornată cu becuri colorate, în care Don Juan e invitat să ia loc pentru a călători spre lumea cealaltă).

Luciditatea e principala trăsătură a personajului lui Patrick Marber: „*Știu ce sunt și înțeleg [...] Îmi aleg viața și sunt stăpân pe ea.*" Pentru Andrei Șerban, *donjuanismul* înseamnă exact această glorificare a liberului-arbitru, a integrității (indiferent dacă e vorba de integritate în viciu) și a onestității față de sine. Nu acel *donjuanism* cioranian, „crescut din deznădejde, scârbă sau patimă" e invocat aici, ci unul vital, protestatar, care nu exclude „*sufletul și poezia*", opus deci *donjuanismului* mimat, reciclabil și iresponsabil al societății de astăzi: „*Trăim într-o «epocă a scuzelor» – nu confunda asta cu autenticitatea. Cel puțin minciunile mele sunt sincere – cel puțin eu știu când mint și de ce o fac [...] Nu mai ai loc de atâtea memorii și «confesiuni» și efuziuni – un potop de jurnale pentru o nație de plângăcioși profesioniști. [...] EU! EU! EU! EU! [...] Nu mai există intimitate. Nu mai există cuviință. [...] putorilor! ... cretini leneși, fără minte, ați uitat CUM SE TRĂIEȘTE!*" Monologul ar merita citat *in extenso* pentru violența critică atât de scandaloasă la adresa unei lumi de intermediari și subterfugii. Spectacolul îi rezervă, într-adevăr, un moment memorabil: încadrat de restul personajelor, care arborează de astă dată o mină serioasă, Don Juan își rostește discursul asemenea unui politician, dar de la o tribună-pubelă, garnisită, obligatoriu, cu buchetul de flori.

E limpede simpatia regizorului pentru acest erou clarvăzător și lucid, și tocmai de aceea atât de singur (Statuia care îl conduce *dincolo* are vocea lui Don Juan, e poate dublul său!). Și e limpede de ce, în spectacolul lui Andrei Șerban, Don Juan refuză să moară. Deși ucis cu sadism, pe rând, de fiecare dintre victimele sale, într-un macabru ritual al răzbunării, *DJ* reapare pe scenă și își reafirmă vitalitatea, reluându-și, cu aceeași energie de *superstar*, solo-ul la baterie!

Teatrul Național „Lucian Blaga" din Cluj, Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, Fundația ArtAct – Don Juan în Soho **de Patrick Marber. Traducerea: Andreea Raluca Hadâmbu. Un spectacol de Andrei Șerban. Decorul și recuzita: Adriana Grand. Cu: Cornel Răileanu, Ionuț Caras, Cristian Grosu, Silvius Iorga, Ofelia Popii, Anca Hanu, Adrian Cucu, Ramona Dumitrean, Raluca Ianii, Patricia Boaru, Dan Chiorean, Codruța Vasiu, Petre Băcioiu. Data premierei pe țară: 3 iunie 2007 (Sibiu), 5 iunie 2007 (Cluj).**

Doina PAPP

Cine se teme de capră

Unul dintre cele mai importante succese ale teatrului american contemporan s-a numit *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* (1962), iar autorul acestei piese transpusă şi pe ecran, în interpretarea ilustră a lui Elizabeth Taylor şi Richard Burton, se numără şi azi printre cei mai mari dramaturgi ai lumii. Între timp, opera lui Edward Albee a cunoscut turnuri spectaculoase şi un reviriment în 1991, marcat de piesa *Trei femei înalte* prin care revine pe Broadway.

Revirimentul continuă şi, acum cinci ani, în 2002, primeşte Premiul Tony pentru cea mai bună piesă – ***The goat (Capra)*** – fiind plasat în descendenţa unor dramaturgi precum O'Neill,Tennessee Williams, Arthur Miller, un făuritor de şcoală, cu discipoli ca David Mamet şi Sam Shephard. Şi totuşi, critica a comentat amestecat noul său text, apreciat fie ca un „experiment nostim", fie ca „cea mai bună piesă a autorului" (Michael Billington).

Într-adevăr, în ciuda faptului că e scrisă admirabil, *Capra* e o piesă derutantă. Impresia iniţială e de parodie, mai ales că interpretarea românească, altminteri excepţională, pedalează pe ironia şi autoironia din text. Dar farsa grosolană pusă la cale de autor personajului său nu poate să nu răbufnească în tot absurdul ei, sfidând realitatea.Cum altfel să interpretezi întâmplarea imaginată de Albee, despre un arhitect pedant care se îndrăgosteşte de o capră, pe care soţia sa iubitoare o omoară în final ca pe o rivală adevărată ? Ce altceva să poţi spune decât că autorul ne păcăleşte cu gogomănia asta parcă pentru a ne ascunde intenţiile sale adevărate, cum ascunse sunt în om atâtea găuri negre din care pot oricând să iasă capre de coşmar... Aparent, dramaturgul născut în 1928 reia, în această nouă piesă a sa, tema disoluţiei cuplului şi a iubirii din *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, răsunătorul său succes de odinioară. Doar aparent, pentru că, rafinate în timp, procedeele sale determină o privire mult mai cinică şi ucigătoare asupra pericolelor lăuntrice. Teama de noi înşine creşte, naşte monştri. Pericolele acestea sunt însă „dătătoare de viaţă", observa un cronicar englez, formulând un paradox care rezumă criza bărbatului de 50 de ani din piesă, realizat, îndrăgostit de o viaţă de aceeaşi femeie, dar ameninţat de o paralizie sufletească mortală. Viziunea salvatoare e, aşadar, capra cu care nu-i de glumit când îţi iese în cale tocmai pentru că e capră şi reprezintă culmea disperării de a rămâne captiv clişeelor cotidiene, vârstei care nu iartă. Iar soluţia la care recurge soţia omorând capra nu mai e deloc comică,mai ales când o întrupează un amărât de mulaj ca în spectacolul de la ACT (excelentă soluţia regizoral-scenografică care punctează grotesc suprarealismul textului).

Regizor subtil, Alexandru Dabija ne-a păcălit, la rândul lui, cu mare artă montând această piesă la care se râde în hohote. Replicile sunt scăpărătoare, situaţia tragicomică evoluează din surpriză în surpriză, iar actorii se simt *à l'aise* în pielea ciudatelor personaje. Marcel Iureş face figură de buimac simpatic, lunecând elegant pe suprafaţa înşelătoare a manierelor sale de gentleman. Dar „e haos în spatele acestei politeţi" – sună o replică din piesă şi asta n-ar vrea

actorul să se vadă până la urmă. Reușește, cu umor și inteligență, trăind coșmarul ca pe un vis poetic de care ceilalți își bat joc cu cinism. Creația sa e memorabilă, armonioasă și emotionantă, o bijuterie! Emilia Dobrin în rolul soției reprezintă pandantul lucid și vindicativ, dar actrița înmoaie asperitățile partiturii jucând mereu cu subtext și insinuări tandre. Ziaristul prieten care declanșează mărturisirea e înzestrat de autor cu replici bășcălioase și vorbe pe șleau, pe care Constantin Drăgănescu le valorifică din plin. La fel și talentatul tânăr Marius Damian care îi compune fiului cu înclinații homosexuale un portret haios, din aceeași zonă cu capra tatălui.

Capra sau Cine e Sylvia? e un spectacol marca Dabija–Iureș, pe o scena care ne ține la curent cu tot ce e mai bun în lumea teatrului contemporan.

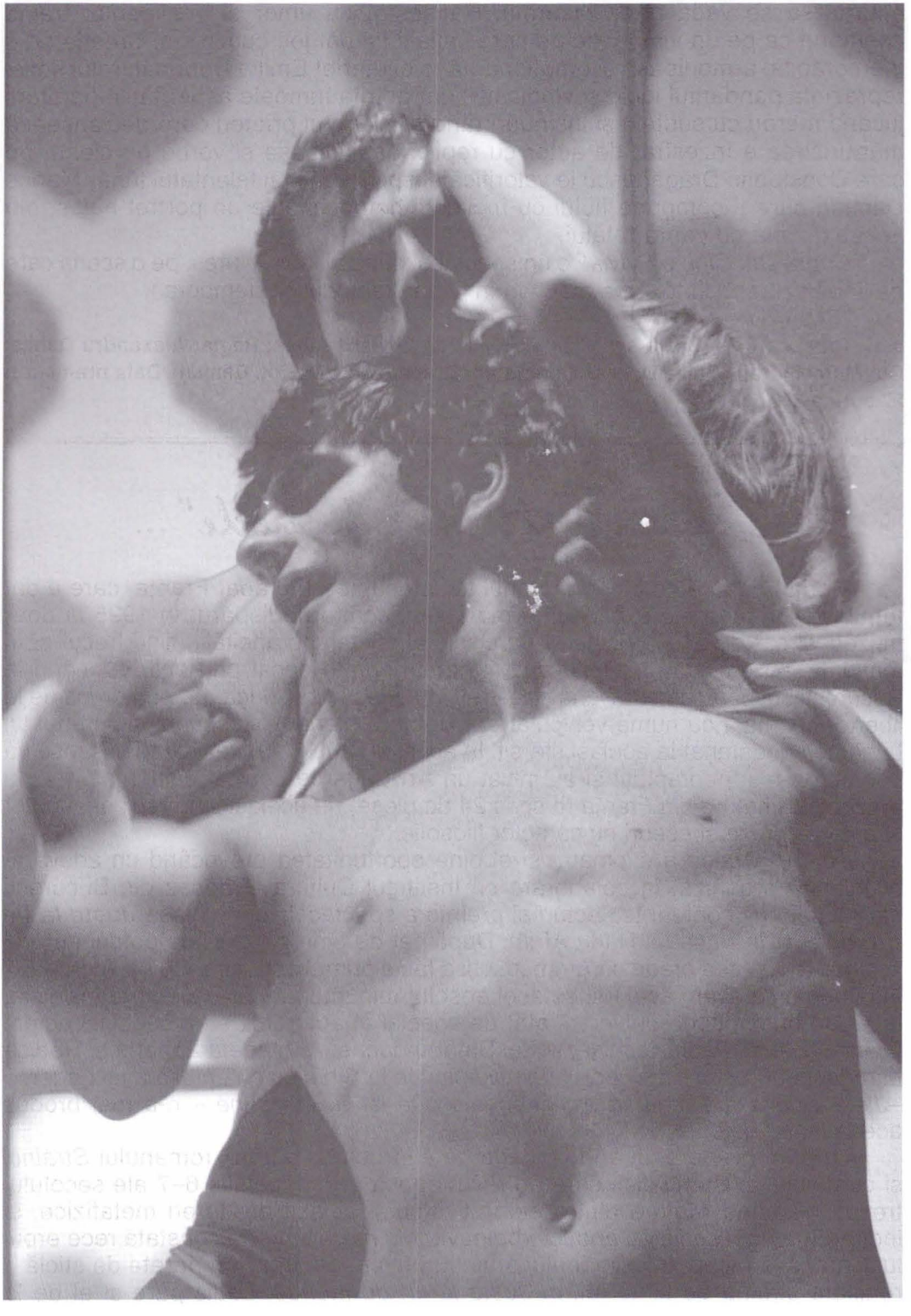
Teatrul ACT – Capra sau Cine e Sylvia? **de Edward Albee. Regia: Alexandru Dabija. Cu: Marcel Iureș, Emilia Dobrin, Constantin Drăgănescu, Marius Damian. Data premierei: 27 aprilie 2007.**

E doar un alt „mal du siècle" ...

Moda Lagarce ce a cuprins anul acesta lumea (nu doar Franța, care a dat tonul) obligă la unele explicații. Până acum, scriitorul dispărut în 1995 la doar treizeci și opt de ani, considerat un clasic al contemporaneității, fiind trecut și în manuale, nu era atât de cunoscut. Nu mai departe decât prin anii '90, când la București sosea acea caravană a teatrului francez sub lozinca „Le printemps de la liberté" cel mai nou nume vehiculat era Bernard Marie Koltès, contemporanul lui Lagarce condamnat la același sfârșit. În acest an 2007, francezii au decis însă că Lagarce a fost nedreptățit și au inițiat un **An Lagarce** dedicat celui mai jucat în prezent dramaturg din Franța (a scris 24 de piese), în același timp regizor și autor al câtorva proze și eseuri cu caracter filosofic.

Teatrul Odeon a exploatat și el bine oportunitatea provocând un adevărat eveniment organizat în colaborare cu Institutul Cultural Francez din București care a cuprins conferințe, lecturi și premiera spectacolului cu piesa ***Juste la fin du monde,*** în regia lui Radu Afrim. După cât de bine pare a i se potrivi autorul și piesa, am putea crede că Afrim însuși a făcul primul opțiunea. Ce mai contează însă acum că avem acest spectacol absolut minunat, în care, alături de regizor, la fel de absorbiți de universul atât de special al autorului, sunt cei cinci actori: Cristian Balint, Paula Niculiță, Mihai Smarandache, Antoaneta Zaharia și Rodica Mandache. (Lectura din cadrul Festivalului de la Sibiu cu altă piesă a lui Lagarce –*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* – n-a mai produs aceeași impresie).

La prima vedere, Jean-Luc Lagarce e înrudit cu autorul romanului *Străinul* și cu ceilalți existențialiști care au făcut epocă prin deceniile 6–7 ale secolului trecut, clamând ruptura dintre eul individual, copleșit de dureri metafizice, și indiferența unei societăți apatice, bolnave. *Ma mère e morte* constată rece eroul lui Camus la începutul romanului amintit, privind ca printr-un perete de sticlă o realitate străină de ființa lui. În *Juste la fin du monde*, Louis pare și el de la



început absent, povestind ultima sa vizită acasă, înaintea morții iminente. Întâmplarea aceasta are darul să-i ușureze plecarea, căci, realitate sau vis, revederea se transformă într-un spectacol exaltat și trist al unor oameni înfiorător de singuri, de înstrăinați. Pentru toți : mamă, soră, frate, cumnată jocul e perfid, urmărind nu doar recuperarea fiului rătăcitor, ci și a propriilor visuri neîmplinite. Mai puternică decât întâlnirea e însă așteptarea; o așteptare absurdă, infinită, ca în *Godot...*, care erodează energiile acestor ființe obosite, plictisite, bolnave de atâta speranță vană. Louis ar putea fi colacul de salvare și pentru o mamă cu gândul la mărunta ei existență anterioară și pentru sora trepidând de dorințe neîmplinite și pentru fratele indecis, dar mai ales pentru cumnata Catherine care vrea cu orice preț să-i atragă atenția. Există, așadar, pe de o parte tendința de a ne spune ce și-ar fi dorit acești oameni să facă cu viața lor, frumos și curat, și mistificarea adevărului la care recurg prin exhibări grotești, pentru a se arăta altfel decât sunt. De aici, ambiguitatea între care pendulează autorul, extrem de fertilă pentru spectacol și pentru concluziile acestuia. În asemenea condiții, sfârșitul lui Louis e mai degrabă sinucidere, iar tragismul situației e accentuat nu doar de înstrăinarea resimțită mortal, ci și de solipsismul funciar al eroului care extrapolează cazul său la starea întregii lumi.

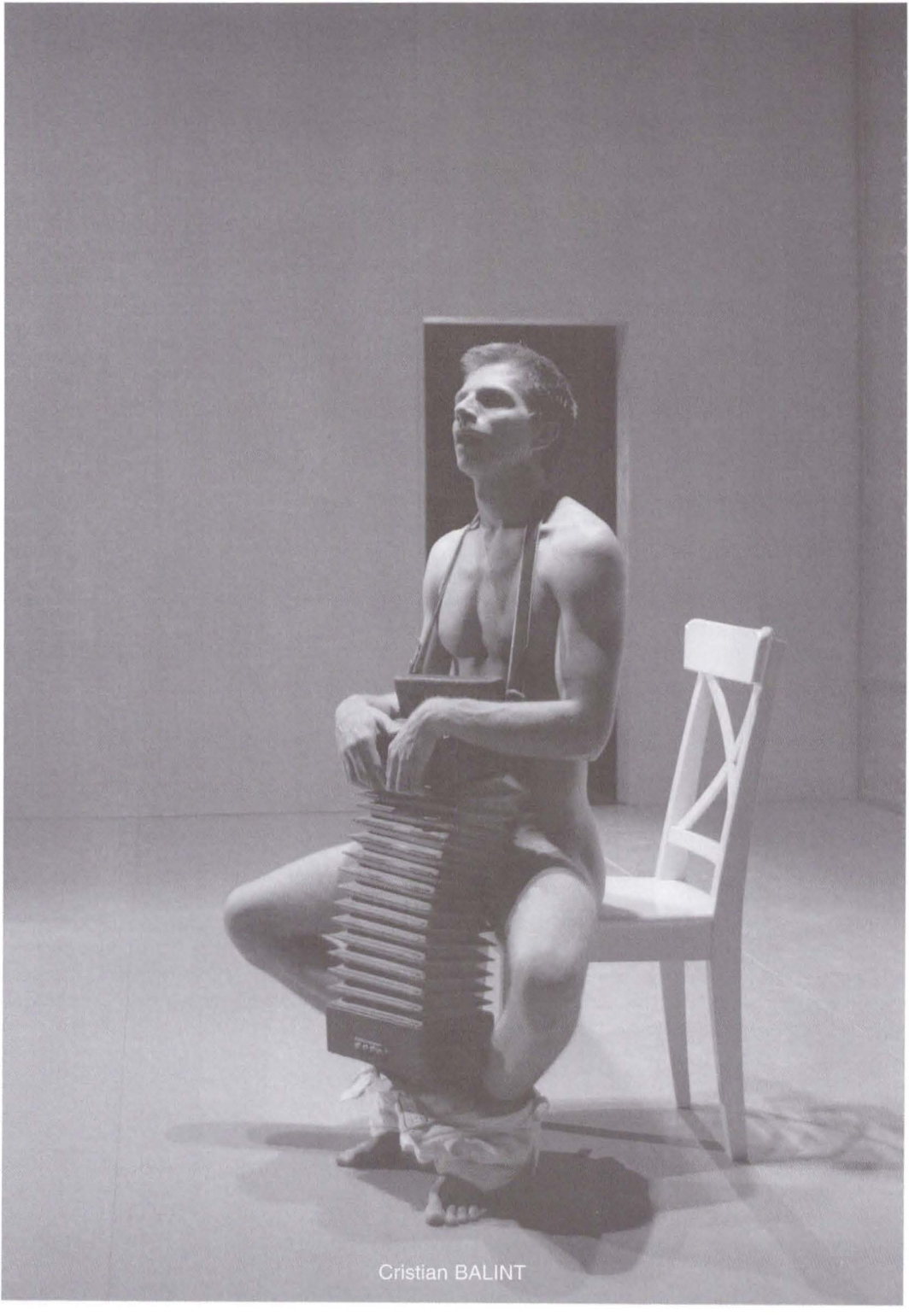
De ce vorbeam de esența existențialistă a scrierii ? Tocmai pentru că acest *mal du siècle,* observație de care se face primul vinovat Baudelaire, primii l-au reînviat în epoca modernă existențialiștii într-o variantă ce-i drept cam artificială, fiind preluat acum cu naturalețe cotidiană de Lagarce. În locul filosofărilor sterile, avem aici poezia faptului mărunt și intuirea exactă a vulnerabilității ființei umane pe care regizorul le urmărește ca atmosferă și stil. Spectacolul e, până la urmă, foarte franțuzesc în ce are mai nobil și elitist acest termen, mie plăcându-mi enorm și discreția cu care el vorbește despre lucruri atât de grave ca boala și moartea. Evită, pe de altă parte, monotonia prin soluții regizorale spectaculoase (vezi travestiul lui Antoine), speculând în favoarea ritmului aparenta destructurare a textului (o suită de monologuri paralele). Echipa funcționează la unison și, dacă am putut face toate observațiile de mai sus, e cu siguranță pentru că actorii simt inefabilul acestei piese, misterul ei. Atmosfera, aerul comun nu exclud diferențierile și accentele individuale lucrate milimetric. Antoaneta Zaharia vibrează tot timpul ca o coardă întinsă dar bine strunită; Mihai Smarandache joacă descoperit, pentru a ne frapa cu extravagațele comportamentului său; Paula Niculiță – într-una dintre cele mai interesante apariții ale sale – conține cheia dramatică a situației, redată prin nervozități maladive; Rodica Mandache vrea să pară detașată, dar poartă în priviri adâncul necunoscut al apelor. Vizavi, într-un abandon sugerat de burduful căzut al armonicii, din fotografia compusă de regizor pentru coperta programului, Cristian Balint (*Louis*) încă mai caută motivațiile ciudatului său personaj. Muzica lui Vlaicu Golcea și scenografia lui Mihai Păcurar complinesc atmosfera acestui spectacol, de departe printre cele mai bune ale stagiunii.

Teatrul Odeon – E doar sfârșitul lumii **(Juste la fin du monde) de Jean-Luc Lagarce. Traducerea: Eugenia Anca Rotescu. Un spectacol de Radu Afrim. Scenografia: Mihai Păcurar. Design sonor: Radu Afrim. Asistent regie: Iris Spiridon. Aranjament muzical: Vlaicu Golcea. Editor caiet-program: Tamara Susoi. Cu: Cristian Balint (*Louis*), Paula Niculiță (*Suzanne*), Mihai Smarandache (*Antoine*), Antoaneta Zaharia (*Catherine*), Rodica Mandache (*Mama*). Prietenii lui Louis: Meda Victor, Bogdan Alexandru, Adrian Drăgănescu. Data premierei: 24 mai 2007.**

Mircea GHIȚULESCU

E chiar sfârșitul lumii...

Prima întâlnire cu dramaturgia mult lăudatului Jean-Luc Lagarce, mediată de Teatrul Odeon, a fost o mare decepție. Al doilea Koltès al Franței, în ultimul sfert de veac (ca și cum nu ajungea unul), Lagarce este acuzat de genialitate pe baza certificatului de deces. A murit relativ tânăr, la treizeci și opt de ani, de aceeași boală care l-a răpus și pe Koltès, SIDA, pe care binevoitorii o transformă în boală a geniilor, ca pe vremuri tuberculoza, deși aceasta alegea mai bine geniile, dacă ne gândim la Georg Büchner. „*Louis c'est moi!*" ar putea spune Lagarce ca Flaubert cândva, pentru că personajul principal al dramei, Louis, nu este un *alter ego* al autorului, ci autorul însuși, care încearcă să pună în dialog certitudinea morții proprii, curios să știe ce vor face apropiații după moartea lui. Un motiv în plus să-și revadă familia – mamă, frate, cumnată, soră – demult ignorată. Pe acest subiect, pe cât de melodramatic pe atât de dificil, Lagarce scrie o dramă despre egoism, pentru că, evident, moartea lui nu schimbă nici răceala cinică a membrilor familiei și, cu atât mai puțin, mersul stelelor. O suită de monologuri nu vor alcătui niciodată o construcție dramatică, dar vor reuși să pună în dialog dramele paralele ale celorlalți. În spectacolul prea încrezător, Radu Afrim construiește un contrascenariu pe cuvintele celui vechi. Ai senzația stranie că actorii una spun și alta fac. Nu mai este o dramă sentimentală, ci una „resentimentară", nu înduioșătoare, ci revoltătoare. Preocuparea constantă a regizorului este să îi surprindă pe oameni în timpul activităților sexuale, astfel că, îndată după prolog, Louis asistă la o scenă de sex prelungită între Antoine si Catherine (fratele și soția fratelui) care nici nu se sinchisesc de prezența musafirului nepoftit. Pe această idee, acuplările propuse de Radu Afrim sunt inepuizabile în posibilitățile combinatorii , pe cât de frecvente, pe atât de lipsite de sens: fratele cu fratele, fratele cu sora, cumnata cu fratele etc. Doar mama este lăsată, din fericire, în afara jocului. Un pariu perfid, ușor de câștigat pentru că, repetăm, actorii spun, probabil, textul indicat de autor, dar de făcut fac cu totul altceva. Ce fac actorii? Stau pe scaun cu pantalonii pe vine și cu o armonică agățată de gât sau, în cel mai bun caz (Cristian Balint/*Louis*) fac acrobație de discotecă. Cea mai bună scenă din spectacol (să o numim „scena pastilei") îl scoate pe Cristian Balint din starea de actor și îl proiectează în aceea de acrobat. El reușește să depună câte o pastilă în fiecare dintre cele zece pahare din cele mai contorsionate unghiuri cu putință și o face cu precizie și chiar cu anumită grație. În rest, contacte fizice detestabile (nu există nimic mai nepotrivit pe scenă decât contactul fizic, dar asta se învață la primele lecții de regie), icnete, gâfâieli. Actorii se îmbrâncesc, se rostogolesc, se molestează după o formulă de mult depășită de *teatru dansat*, reminiscențe de la Pina Bausch pe care le mai practică doar Urai István de la Budapesta, emoționat că a inventat roata. În acest context, puținele momente de teatru simțitor și comunicativ le datorăm Rodicăi Mandache tocmai pentru că, într-un fel sau altul este lăsată să facă ce vrea. Monologul „mașinii familiale" rămâne unul dintre momentele de vârf ale spectacolului. Sunt și altele, nu multe pentru că Antoaneta Zaharia (*Catherine*, soția), orice ar fi determinată să facă găsește totdeauna tonul just



Cristian BALINT

și privirea care te face să nu te simți penibil. Nici *Susanne* (Paula Niculiță) nu este de trecut cu vederea. Mihai Păcurar a creat un cadru scenografic gol la mijloc, așa cum se obișnuiește la spectacolele de balet, cu un fundal în care se schimbă diferite proiecții, între acestea și o pădure de brazi numai bună ca poster la bar. Radu Afrim a adus de acasă un CD cu muzică bună, nimic de zis, și câteva procedee răsuflate luate de ici de colo ce nu au nici o compatibilitate cu textul. După două–trei spectacole în care și-a asigurat o carte de vizită respectabilă (*Cioran* de Matei Vișniec la Cluj-Napoca, *Plastilina* de Vasili Sigarev la Ploiești, *joi.megaJoy* la Odeon), Radu Afrim se grăbește să alunece în formalism obsesiv și steril. *L'année Lagarce* a ajuns și la București, dar Jean-Luc Lagarce rămâne un teritoriu literar ce urmează a fi descoperit. Nu avem, pentru moment, suficiente motive să fim optimiști, pentru că niciodată câteva pagini dintr-un jurnal intim nu vor încropi o piesă de teatru.

„Azilul de noapte" al lui Lars Noren

Zoltan Schapira ,clujean la origine și suedez prin adopție, a devenit specialist în opera lui Lars Noren (cel mai cunoscut autor dramatic suedez de astăzi) nu numai prin spectacolele montate pe diferite scene din România și Suedia, ci și prin teza de doctorat devenită carte *Psihorealismul în opera lui Lars Noren.* Cel mai recent spectacol cu o piesă de Noren, pus în scenă la Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad ***(Cercul de persoane 3:1)***, este și cel mai energic dintre creațiile scenice ale lui Schapira. Este un *azil de noapte* mai tânăr cu un secol, din care nu lipsesc fizionomiile gorkiene consacrate (șomeri, alcoolici, prostituate, infirmi), dar se adaugă, ca o cucerire a progresului, drogații. Spectacolul (combinat cu proiecții cinematografice) începe cu o scenă febrilă în care doi tineri își administrează injecția cu răsuflarea tăiată. Este și un personaj cu mințile rătăcite (Schizofrenul), dar nu are misticismul iluminat al lui Luka. În fine, deosebire marcantă, azilul lui Gorki era, prin extensiune metaforică, un „azil al tuturor", lumea în mic, cu durerile și suferințele ei fundamentale; al lui Lars Noren nu permite „extensiunea metaforică" de care vorbeam, fiind adresat unui fragment precis din societatea suedeză. E lumea rataților, a marginalilor de tot felul. Nu este un singur subiect, ci atâtea subiecte câte personaje are piesa. Nu este o dramă unică, ci una pe care Zoltan Schapira o obține prin însumarea variatelor drame paralele din care rezultă o mare dramă colectivă. Între ele rămâne, totuși, una foarte relevantă pentru tragedia omului contemporan și aceasta este a cuplului de tineri care deschid și închid spectacolul prin proiecții cinematografice. Faptul că se iubesc enorm dar risipesc o asemenea cantitate de iubire în droguri este un detaliu care te lasă neconsolat. Beneficiind de interpretarea nervoasă a Corneliei Vlaga și de febrilitatea lui Marius Turdeanu, scenele lor sunt printre cele mai semnificative din întreg spectacolul. Zoltan Schapira și-a instalat locul de joc într-o stație de metrou unde dorm pe ziare, înveliți cu cartoane, acești ejectați ai societății. Regizorul construiește un spațiu dramatic cu acele lumini intermitente și zgomotul asurzitor ce anunță sosirea sau plecarea metroului. Efecte ce devin laitmotive ale spectacolului, vehemente și pline de energie. Am descoperit cu această ocazie că Teatrul din Arad

dispune de câțiva actori tineri și maturi cu resurse dramatice reale: Liliana Balica (*Anna*) este himerică, Zoltan Lovas (*Șomerul*), convulsiv, Adriana Ghiniță (*Scriitoarea*), halucinantă etc. Gânditor de stânga („ăștia au pervertit teatrul, l-au transformat într-un bordel capitalist"), ușor de identificat sub chipul Scriitoarei, Noren nu este mai puțin prosemit.Evreismul său țâșnește din text ca o surpriză: „s-a apropiat de mine un tip care m-a intrebat dacă știu cine a construit blocul acela înalt din Sergestorg, și mi-a spus că a fost Siemens, cel care a construit tot: de la prăjitorul de pâine până la camerele de gazare". Lars Noren spune, la un moment dat (prin vocea Scriitoarei), că „o piesă bună de teatru, o piesă adevărată e ca sabia la care fierarii japonezi lucrează treizeci de ani, chiar toată viața". Că piesa *Cercul de persoane 3:1* (titlul rămâne și după lectura textului o ieftină enigmă) nu e defel o sabie japoneză nu ne surprinde. Surprinzător este că autorul nu a folosit oțelul suedez. Scris dintr-o răsuflare, textul are culmi și depresiuni, când este foarte volubil, când monosilabic. Dar imaginea finală este a unei tragedii contemporane și, la urma urmei, un strigăt de ajutor ce răzbate din paradisul suedez.

Teatrul Clasic Ioan Slavici Arad – Cercul de persoane 3:1 **de Lars Noren. Traducere de Zoltan Schapira și Olivia Costea. Regia: Zoltan Schapira. Asistent regie și psiho-design: Olivia Costea. Cu: Carmen Vlaga (*Fata*), Marius Turdeanu (*Tânărul*), Călin Stanciu (*Alcoolicul*), Liliana Balica (*Anna*), Zoltan Lovas (*Șomerul*), Mariana Tofan Arcereanu (*Lena*), Bogdan Costea (*Schizofrenul*), Ioan Costea (*Directorul*), Adriana Ghiniță (*Scriitoarea*), Ion (*Marian Parfeni*), Oltea Blaga (*O femeie*). Data premierei: 9 iunie 2007.**

Natalia STANCU

Cum „devine" cu fandacsia la Râmnicu Vâlcea

Fără exagerare – exegeza scenică a operei lui I.L. Caragiale a cunoscut o contribuție notabilă la Teatrul Ariel din Râmnicu Vâlcea, care a realizat chiar o „Integrală de comedie".

Am văzut mai întâi *Caragiale/Non-stop/Europa 07*, care a mizat pe teribila actualitate a clasicului prin „evidența" unor pagini (un scenariu liber din proză, publicistică și teatru) care ne vorbeau direct și provocator despre tensiuni și manifestări politice recente, despre nemulțumiri și indignări pe care le resimțim, ca simpli cetățeni, zilnic. O vie și amuzantă validare a actualității lui Caragiale prin spectacol, prin spectacolul stradal, desfășurat, de fapt, în Zăvoi. O reînviere a lumii lui Caragiale și a lumii noastre într-o atmosferă de teatru de bâlci, la care contribuiau și pitorescul măștilor, și lada păpușarilor, și atelajele așezate pe iarbă, în jurul „căruții cu paiațe". Iar arcul peste timp, realizat cu atari elemente estetice, plus maldărul de ziare, răsturnate pe noi dintr-o autobasculantă și cât pe ce să ne strivească nu făceau decât să amplifice senzația de fapt dureros „din aceasta nu

Camelia CONSTANTIN și Dan CONSTANTIN

veți putea ieși". Ideea montajului și a spectacolului nu era nouă. Execuția părea perfectibilă – fie și numai prin eliminarea tușelor prea groase și a pasajelor redundante. Dar amestecul îndrăzneț de cadru natural, realitate și semna teatral releva, cu aplomb, efectul (de data aceasta artistic-scenic) al acelui celebru „simt enorm și văz monstruos".

A urmat ***Conul Leonida față cu reacțiunea***. Prilej de a ne reaminti că au trecut 127 de ani de la lansarea piesei de către C.I. Nottara, care a optat, primul, și pentru o Efimiță în travesti. De atunci, farsa într-un act, care a beneficiat de multe versiuni scenice dar și de importante exegeze critice, a câștigat în greutate; greutatea unui puternic concentrat de satiră morală, de satiră politică și nu numai; și mai ales a unei mostre de teatru al absurdului, care l-a devansat cu mult și l-a inspirat, peste ani, pe Eugen Ionescu.

Pentru a urmări *Conul Leonida...* am pătruns (în ceea ce mă privește – pentru întâia oară!), trecând peste lac și mergând printre arbori seculari, în Teatrul din Parc. Un parcurs pe care l-am simțit inițiatic, către o casă, către un spațiu magic. Aici ne-am cufundat într-o atmosferă aparte (pe care o datorăm tot Doinei Miglezi, ea semnând și scenografia). Odaia modestă a lui Leonida făcea una cu minuscula și atât de intima sală de spectacol. Pătrundeai într-o încăpere țărănească mutată la mahala, în care se amestecau mirosul „lampei cu gaz", cel al fumului de la o „sobă cu tăciuni pâlpâind" și cel al câtorva piese de mobilă, rudimentare și modeste, ce evocau, însă, o străveche civilizație a lemnului. Sărăcăcios, chiar trist, universul casnic al lui Leonida și al Efimiței trădau un

tip patriarhal de existență, în care se respectă cu sfințenie rânduielile. Așa argumentau numeroasele candele, ori ritualul spălatului, ori ritualul pregătirii pentru somn, înlocuirii halatului și a camizolei cu cămeșoaie țărănești, și scufii de noapte.

Fără a se înscrie neapărat sub semnul vreunei teorii, evitând excesele (excesele firoscofant-ontologice, sexualizante sau postmodern-estetice) spectacolul de la Teatrul Ariel din Râmnicu Vâlcea se impune atenției și chiar *memoriei* tălmăcirilor după Caragiale. Montarea regizoarei Doina Miglezi ne-a propus o restituire atentă și matură a ofertelor textului, fiind, totodată, o lectură scenică originală și îndrăzneață. O demonstrație a permanențelor operei, concomitentă cu cea a inerțiilor noastre morale; și, prin aceasta, o contemporaneizare firească, ea neavând nevoie de cârja contextualizării, de referințe forțate. Execuție a „concertului obligatoriu" Caragiale, spectacolul a provocat temperamentul, imaginația și profesionalitatea celor doi interpreți, dar a îndemnat și la libertate creatoare pe Dan Constantin și Camelia Constantin (remarcabili, chiar performanți și în alte spectacole de la Ariel). Atent îndrumați de regizoare, ei creează și desfășoară o țesătură fină, precisă și spirituală de replici modulate tensional conform unor stări și ieșiri umorale, variate acțiuni fizice, tăceri acompaniate de mimă. Prin jocul lor suculent și spiritual, spectatorii cunosc, iar și iar, formele ilare ale spaimei de revoluție (atât de expresiv surprinse și de Alecsandri în *Lașii în carnaval*) se confruntă cu efectele prostiei și ale lașității umane genuine, dar și cu cele ale imbecilizării datorate demagogiei politice și prestigiului otrăvit al ziarelor care o propagă.

Simt nevoia să fixez pentru cititor câteva aspecte concrete ale discursului teatral. Așa, de pildă: sugestia unei diferențe de vârstă și cea a unor vagi elanuri erotice ale mai tinerei sale consoarte, evident ignorate de un Leonida „senex" și mai ales obsedat de politicale. Sau: recursul la paginile gazetei, după ce foaia a trecut (urmare a unui banal accident casnic) printr-un miniincendiu și o miniinundație și a fost ruptă în bucățele. Sau: ridicarea borcanului de castraveți la rang de obiect scenic important, în pasajul cu „legea de murături". Cea mai nouă și interesantă abordare a Doinei Miglezi din acest spectacol rămâne, însă, aceea care vorbește de coșmarul revoluției izvorât din spaimă; de modul în care „fandacsia e gata" și „se cade în ipohondrie" din ancestrală teamă de schimbare. Concret: Efimița „visează urât", cu mult înainte de a auzi zgomotele, chiotele sau împușcăturile chefliilor în noaptea de Lăsata Secului. Frica eroilor vine din ei înșiși, poate chiar din străfundurile subconștientului. Noroc cu apariția liniștitoare a Saftei, slujnica. Și aici e de notat că regia a dat un loc de muncă, în casa lui Leonida, unei june și frumoase reprezentante a etniei rrome; prilej de alunecare a vorbei în cânt și dans, prilej de pitorești și tentante mișcări de umăr și de șolduri (în acest rol remarcându-se înzestrarea Corneliei Sima).

Singurul lucru cu adevărat discutabil mi s-a părut ignorarea *ciclicității* specifice comediilor lui Caragiale și sugestia, din final, a faptului că Leonida și-ar pune lațul de gât. Ceea ce, după mine, nu are nici noimă și nici măcar hazul unui act ratat! Dar asta ar fi o altă discuție. Mult mai importantă mi se pare, însă, consemnarea spectacolului de la Ariel ca o întâlnire extrem de vie cu opera lui Caragiale, cu arta teatrului și cu talentele care animă echipa de la Râmnicu Vâlcea.

Nicolae PRELIPCEANU

O tragedie sovietică

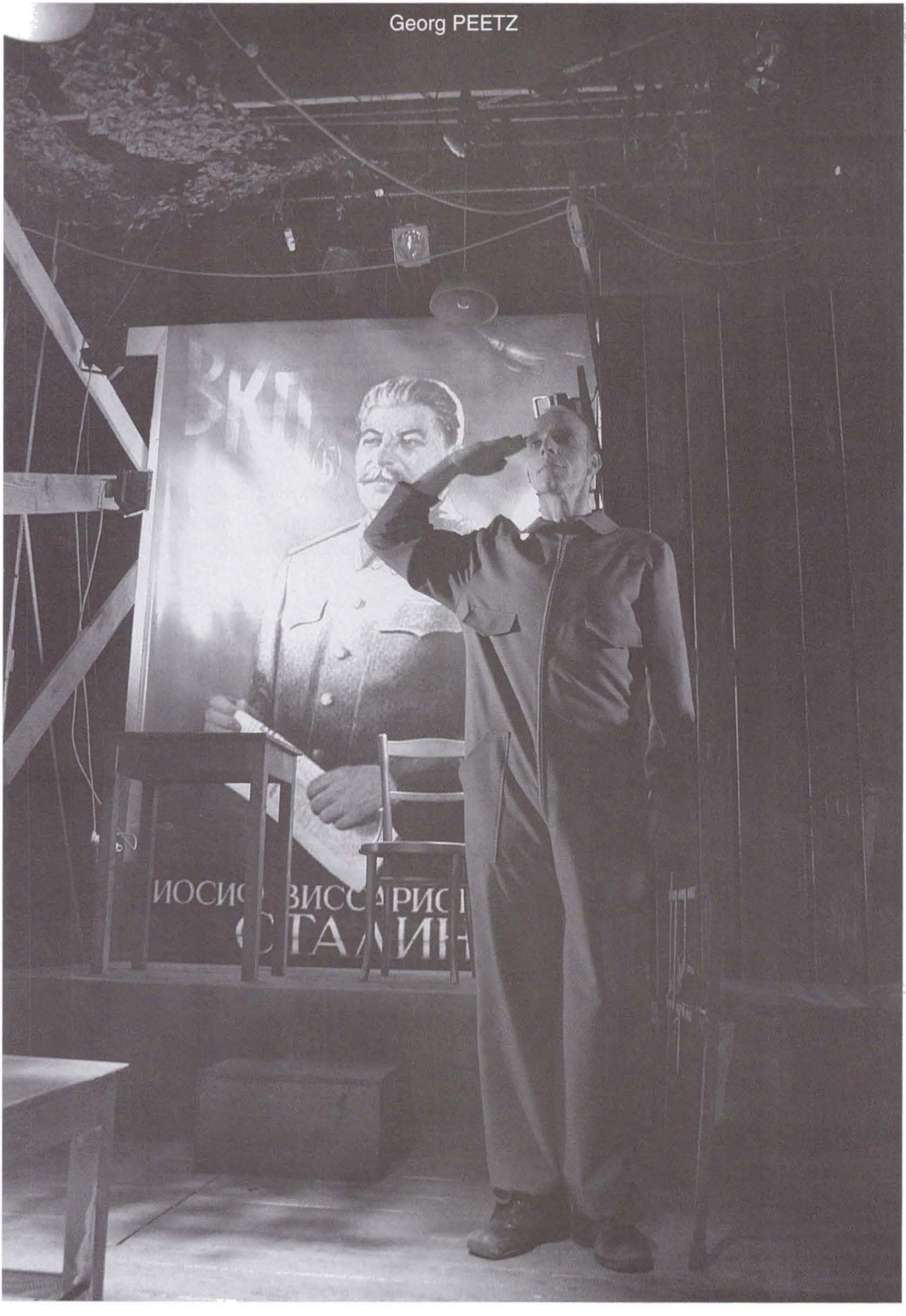
O întâmplare tragică și grotescă din al doilea război mondial este subiectul sau, mai bine zis, punctul de pornire al subiectului piesei lui Barry Collins, ***Judecata***, pe care Teatrul German de Stat din Timișoara a prezentat-o într-una dintre primele zile ale lui mai a.c. la București. Pe scurt, șapte ofițeri ai Armatei Roșii – printre care un colonel – căzuți prizonieri la nemți, sunt închiși într-o cameră foarte înaltă, cu ziduri groase și fereastră inaccesibilă, dintr-o mânăstire din sudul Poloniei, pentru care se dăduseră lupte disperate mai multe săptămâni. Sunt închiși goi acolo, iar după ce nimeni nu mai deschide ușa temniței câteva zile, aud zgomotele specifice retragerii, apoi se instalează liniștea. O liniște amenințătoare. Colonelul controlează ușa: e imposibil de deschis. Ajung cu chiu cu vai la gratii, făcând o piramidă, și văd că nu mai e nimeni pe-afară. Așadar, sunt condamnați. Zilele trec, nimeni nu le aduce nici apă, nici mâncare. Colonelul propune să se tragă la sorți și este prima victimă. Povestea uciderii prin sugrumare a patru dintre ei, pentru că unul, de fapt un subofițer, a murit singur, o spune unul dintre cei doi care s-au salvat, căpitanul Vukhov, în fața Tribunalului Militar sovietic, improvizat după descoperirea lor în temniță – cu capetele camarazilor înșirate într-un colț. Cel de-al doilea, căpitanul Rubin, s-a salvat, și el, dar este un mort viu, din punct de vedere psihic o legumă. Detaliile pe care le dă căpitanul Vukhov încercând să se apere sunt desigur rodul imaginației dramaturgului și au menirea de a-l impresiona pe spectator. Ceea ce se și întâmplă. Toată pledoaria căpitanului este în favoarea unei normalități a anormalului. În condiții anormale, anormalitatea devine normalitate, sugerează și regizorul excelentului spectacol, Alexander Hausvater. Acesta a știut să adune în jurul înspăimântătoarei povestiri a ofițerului rus clișeele eroice ale propagandei sovietice din timpul și de după război. Scenografia simplă, semnată de George Petre, împrumută poncifele eroice cu care generații întregi au fost intoxicate decenii de-a rândul, ca și muzica eroică, victorioasă, sunând a gol, semnată de Daniel Simion. Cei cărora le era dor de Stalin își pot ostoi dorul timp de o oră și jumătate, văzându-l într-un imens și ultraretușat portret.

În rolul căpitanului Vukhov, actorul Georg Peetz realizează un tur de forță, pentru că, în fond, rolul său este unul de povestitor, ceea ce ar putea ucide dramatismul. Dar, dimpotrivă, jocul foarte natural, nuanțat, ai zice împreună cu publicul, al lui Georg Peetz, actor pe care l-am mai văzut într-un spectacol de Alexander Hausvater, Athenée Palace, jocul său, spun, transformă o povestire terifiantă într-o tragedie de dimensiunile celei din jurul Medeei. Căci căpitanul își aduce aminte, în paralel cu scenele de canibalism, relațiile sale omenești, unele din copilărie, cu unul dintre camarazii săi din al cărui trup a trebuit să se hrănească. Trimiterile pe care Alexander Hausvater, împreună cu actorul său principal, le activează bat în toate direcțiile, de la Antichitate și până la împărtășirea simbolică din trupul Mântuitorului. Desigur, acestea sunt ascunse în stratul doi sau trei al spectacolului, nefiind proclamate retoric.

Am uitat să spun că halucinanta detenție a ofițerilor ruși a durat 60 de zile, după care au fost eliberați de trupele sovietice.

Cum spectatorii sunt întâmpinați încă din foaier cu muzică eroică sovietică și scenografie de război, plus obligația de a li se pune pe piept numele, scris de funcționarii tribunalului militar, acestora li se cere, în final, să voteze: vinovați sau

Georg PEETZ



nevinovați. Majoritatea votează: „Nevinovați!" și președinta tribunalului acceptă decizia ca fiind cea justă, iar cei doi sunt îndemnați să plece spre fundul sălii, unde, dar acolo, opriți în fața unui zid imaginar, îi va lichida cu propriul ei pistolet. Rolurile celor două gardiene și al președintei de tribunal sunt puțin ofertante, dar nici interpretele, Ioana Iacob, Isolde Cobeț și Simona Vintilă, nu reușesc să fie mai mult decât niște figuri palide. Rolul mut al maiorului Rubin este interpretat cu acuitate de Radu Miodrag Vulpe. Dar, în fapt, tot spectacolul este dus în spate de Georg Peetz, ceilalți fiindu-i ceva mai mult decât accesoriile scenografice, cum ar fi oasele sau organele omenești, pe care acesta le arată din când în când publicului-tribunal spre a fi mai convingător.

Pe mine, cel silit să trăiască zeci de ani cu presiunea eroismului Armatei Roșii pe cap, spectacolul mă proiectează într-o lume cunoscută. În paranteză fie spus, împărtășesc din toată inima aversiunea estonienilor care nu mai vor să vadă statuia eroului sovietic în mijlocul capitalei lor. Întrebarea pe care mi-o pun este: ce spune și cât spune o asemenea montare unor spectatori din generațiile de după comunism, cum erau majoritatea celor care umpleau sala Atelier a Teatrului Național din București, unde am văzut spectacolul.

Teatrul German de Stat din Timișoara – Judecata **de Barry Collins. Regia: Alexander Hausvater. Scenografia: George Petre. Muzica: Daniel Simion. Cu: Georg Peetz (*Vukhov*), Radu Miodrag Vulpe (*Rubin*), Ioana Iacob (*Judecătoarea*), Isolde Cobeț și Simona Vintilă (*Gardiencele*). Data premierei: 8 mai 2007.**

Canta Napoli, Napoli matrimoniale...

Noua premieră a Teatrului Național din București face parte din seria de succese de public prezumate. Comedia lui Eduardo de Filippo, ***Sâmbătă, duminică, luni***, este una dintre piesele de repertoriu comic de secol XX cu care orice trupă poate să apeleze la eternul „popor" al politicienilor, aici numit public. Ce dacă or să strâmbe din nas criticii pretențioși (parlamentarii, în cazul recent al președintelui suspendat), noi ne adresăm publicului, iar publicul se va bucura. Piesa comediografului italian, intitulată cam anodin, își îndreaptă spectatorul către „problemele familiale", aceleași în mai toate secolele moderne, deși aici, în mediul conservator napoletan, ele capătă nuanțe de negăsit aiurea și în orice caz nu într-o lume mult liberalizată, cum e aceea a noastră. Tocmai de aici rezultă, poate, și comicul irezistibil al situațiilor din piesă, aduse pe scenă de regizorul Dinu Cernescu, împreună cu o trupă din toate generațiile Naționalului. Distribuția îi cuprinde pe: Cecilia Bârbora, în rolul matroanei, *Dona Rosa*, Costel Constantin, în rolul capului familiei, *Don Peppe*, Afrodita Androne, servitoarea *Virginia*, Gavril Pătru, în *Rocco*, unul dintre cei doi fii, cel mai proeminent, Vitalie Bichir, amicul său *Federico* și logodnicul surorii lui Rocco, *Giulianella*, interpretată de Irina Cojar, Matei Alexandru, în rolul bunicului *Don Antonio*, socrul mic, ca să spun așa, Ileana Stana Ionescu în rolul *Amelia, Dona Meme*, sora capului familiei, Marius Rizea în rolul fiului Donei Meme, *Attilio*, George Motoi în *Raffaelo*, fratele capului familiei, Traian Stănescu, în rolul contabilului *Luigi Ianiello*, Rodica Mureșan în rolul soției sale, *Elena*, Cristian Crețu în *Michele*, fratele servitoarei, Dragoș Ionescu, *Roberto*, celălalt fiu, cel mare, al familiei, și Liliana Hodorogea, în rolul *Mariei Carolina*, soția lui. Cu o scenografie clasică, mobilier mic-burghez

mișcat sub ochii noștri pentru a deveni din bucătărie sufragerie și apoi simplă cameră de zi, semnată de Florilena Popescu-Fărcășanu, spectacolul a plăcut publicului, totuși nu prea numeros, de la premiera din 18 mai. În primul rol principal, Cecilia Bârbora este subtilă și nuanțată, intrând admirabil în pielea gospodinei catolice napoletane, care are totuși, micile ei bovarisme, fapt care provoacă și gelozia nejustificată a soțului său, interpretat magistral de Costel Constantin, un comic de mare calibru, departe de „Să nu vreau să vrea să ias!" la care-l înhămase direcția anterioară a Naționalului. La celălalt capăt al vârstelor, Gavril Pătru este și el spumos, extrem de dinamic, un actor de mari perspective în acest gen de comedie fără mari probleme. Abia o văzusem pe Afrodita Androne în câteva roluri complicate și atât de îndepărtate de servitoarea napoletană, din *Demonul roșu*, trecând cu abilitate de la un rol la altul, de la o cheie psihică la alta, când iat-o în acest rol de o cu totul altă factură, pe care-l face la fel de bine și de convingător. Ileana Stana Ionescu, o actriță căreia anii nu fac decât să-i adauge vervă și dinamică, e admirabilă în rolul de pedantă și pisăloagă mamă și mătușă. O surpriză este Traian Stănescu, de un comic irezistibil, în rolul contabilului curtenitor, împotriva căruia se îndreaptă gelozia vecinului său, Don Peppino. George Motoi,

Într-un rol comic de ins cam zaharisit, actor amator, deși episodic, trece foarte bine la public. Nici ceilalți actori nu sunt în afara poveștii, rolurile lor mai mici sau mai mărișoare fiind lucrate cu atenție și jucate, nu o dată, cu finețe.

Povestea acestei familii în care conviețuiesc, ca-ntr-un trib, trei generații, este și un semn al legăturii dramaturgului Eduardo de Filippo cu orașul său, Neapole, zeci de referințe demonstrează asta, iar relațiile membrilor familiei lui Don Peppe Priore țes între ei o rețea emoționantă în fond, prin care transpare o lume astăzi dispărută. Departe e lumea de azi, corectă politic, de gospodina care conduce treburile casei, în timp ce capul familiei se luptă să-și mențină comerțul său cu cravate și cămăși, dintr-o vreme când încă magazinele generale nu copleșiseră micile afaceri. Departe și moravurile tinerilor de logodnele acelor ani și ale acelor vremuri. Departe chiar *Ghepardul*, pe care intelectuala familiei, Dona Meme, îl citește și le sugerează și lor să se cultive, citind, ca ea, „o carte pe lună", departe, vreau să spun, de zilele noastre. Remarcabil modul în care sunt lucrate, după moda veche, toate rolurile, caractere distincte, fiecare cu a sa *qualité maîtresse*, pe care regizorul și interpreții au știut să le sublinieze și să le pună astfel în lumină.

Desigur, celor ce concep teatrul doar ca pe un teren de bătălie cu formele trecute, acesta e un teatru învechit. Nimeni nu spune că e nou. Dar el poate și trebuie să existe în paralel cu experimentele cele mai îndrăznețe, compunând peisajul unei arte cu bătaie lungă. În fond, un *teatru național* are chiar această datorie, de a arăta publicului fețele acestei arte, chiar dacă nu toate întrunesc adeziunile tuturor spectatorilor. Un pluralism e necesar, cred, atunci când faci repertoriul unui Național. Deocamdată, însă, la București, pluralismul nu prea e reprezentat decât într-una dintre fețele sale.

Teatrul Național „I.L. Caragiale", București – Sâmbătă, duminică, luni **de Eduardo de Filippo. Regia: Dinu Cernescu. Scenografia: Florilena Popescu-Fărcășanu. Muzica: George Marcu. Cu: Cecilia Bârbora (*Rosa*), Costel Constantin (*Peppino*), Afrodita Androne (*Virginia*), Gavril Pătru (*Rocco*), Vitalie Bichir (*Federico*), Matei Alexandru (*Antonio*), Irina Cojar (*Giulianella*), Ileana Stana Ionescu (*Amelia*), Marius Rizea (*Attilio*), George Motoi (*Raffaelo*), Traian Stănescu (*Luigi*), Rodica Mureșan (*Elena*), Cristian Crețu (*Michele*), Dragoș Ionescu (*Roberto*), Liliana Hodorogea (*Maria Carolina*). Data premierei: 18 mai 2007.**

Departe griva de iepure sau Piesa și spectacolul

Înainte de intra în sala de spectacol, la Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova, am răsfoit al doilea număr al revistei *SpectActor*. Redactori: poetul Nicolae Coande și Adrian Buz. Revista Naționalului craiovean este una de bun gust, concepută și redactată profesionist, având în centru o anchetă asupra Galei UNITER de anul acesta, care a stârnit atâtea contestații și nemulțumiri pure și simple. Dar până aici, la părerile diverse despre jurii și premii, mi-au reținut atenția articolele despre două dintre cele mai recente premiere ale teatrului, *Există nervi* de Marin Sorescu și *Doi pinguri* de Mircea Daneliuc, anunțate și comentate, cel de-al doilea chiar de autorul piesei, în două interviuri, unul de Marius Dobrin, celălalt de Nicolae Coande, unul luat omului de spectacol, celălalt scriitorului. Și apoi alte câteva texte despre actori ai teatrului sau despre proiecte în curs. O mică panoramă foarte atractivă, datorită și aspectului grafic impecabil al revistei.

Cu spectacolul ***Cânta maică-mea în far*** e o altă poveste. Cuprins în proiectul „Trames 2", de traducere și interpretare în mai multe limbi a unor autori dramatici francezi, ca și, lunile trecute, *Sig și More*, noul spectacol regizat tot de Alexandru Boureanu pornește de la piesa lui Gilles Granouillet, tradusă de Xenia Caro, și ajunge departe. Piesa e destul de puțin ofertantă, dramatic vorbind, literaturizantă, astfel încât regizorul a operat mari tăieturi, dar și-a luat și libertăți care au transformat spectacolul într-un *musical* combinat cu numere de circ și cu tot ce speri sau nu speri să găsești într-un spectacol de teatru, astfel încât acesta devine accesibil publicului. Ceea ce nu e deloc sigur este dacă mesajul piesei, de altfel foarte contorsionat, trece de pe scenă în sală. Povestea celor doi copii – cu mama cam nebună și, probabil, nimfomană – ce află că ea își atrage, ca o sirenă, posibilii admiratori la farul de la malul mării unde e situat satul izolat în care trăiesc, aventurile lor în drumul spre far spre a o salva, sunt presărate pe scena mare de la Craiova de tot felul de artificii menite să facă pilula mai ușor de acceptat. Copiii sunt, de altfel, jucați de actori maturi: Valer Dellakeza și Eugen Titu. Mama nici nu e mama, ci *Cântecul mamei*, încarnat de Denisa Vlad și Raluca Păun, aceasta din urmă una dintre cele mai talentate actrițe de la Craiova. Cea dintâi într-un rol mut, de balet și pantomimă, cealaltă, componenta senzuală, materială a femeii. Mai e și o altă dansatoare, care pare câteodată a fi chiar mama pierdută și pe cale de a fi regăsită exact când dispare iar, interpretată de Iulia Lazăr, precum și fantomaticul tată, care i-a părăsit de mult pe toți, dar reapare, întruchipat de Marian Politic. În sfârșit, un cuplu foarte important, pentru că este al doilea nucleu al piesei și specacolului, mecanicul draglinei și infidela sa nevastă, Adrian Andone și Anca Dinu, acrobați și saltimbanci deopotrivă, ținând trează atenția publicului. Scenografia lui V. Penișoară-Stegaru, un maestru, oferă actorilor-saltimbanci tot ce le trebuie pentru a-și desfășura performanța. E demn de toată stima efortul actorilor, deopotrivă cu acela al regizorului, de a realiză un spectacol agreabil, fantezist, plin de culoare. În final, mi-am adus aminte de o vorbă vânătorească, dacă n-o fi tocmai din *Pseudokinegheticos*, „departe griva de iepure". Ca spectacolul acesta de piesa care îi dă titlul.

Teatrul Național „Marin Sorescu" Craiova – Cântă maică-mea în far **de Gilles Granouillet. Traducere: Xenta Caro. Regia: Alexandru Boureanu. Scenografia: Vasile Penișoară-Stegaru. Mișcarea scenică: Germina Cosma. Cu: Valer Dellakeza (*Marsilianu*);**

Eugen Titu (*Perpinian*); Adrian Andone (*Mecanicul*); Anca Dinu (*Nevasta mecanicului*); Marian Politic (*Tatăl*); Iulia Lazăr (*Fata*); Denisa Vlad şi Raluca Păun (*Cântecul mamei*). Data premierei: 11 mai 2007.

Infernul sunt ceilalţi

Această formulă sartriană pare a se potrivi mănuşă piesei japoneze a cărei premieră a avut loc la Teatrul ACT, în ziua de 14 mai. Povestea e aceea a unui sat de oameni izolaţi de restul lumii, pentru care naufragiatul înveşmântat în roşu, care ajunge pe ţărmul insulei lor, trebuie să fie un demon, din moment ce nu le vorbeşte limba. Repulsia încărcată cu o invidie rău ascunsă pe care oameni mărginiţi, în general provinciali, o au faţă de orice nou venit, de pe alte meleaguri, se poate întâlni şi în părţi ale lumii mai puţin izolate. În adolescenţă am văzut cu propriii mei ochi arţagul cu care era abordat de băieţi asemenea lui un băieţandru ce părea venit din Bucureşti, într-un mic oraş de provincie, fost cu secole în urmă, totuşi, capitala Ţării Româneşti. Teama de alteritate, de a afla că există şi alte posibilităţi de viaţă decât cea în care te afli priponit de cine ştie când persistă şi în cele mai civilizate societăţi, e drept, mai pe la marginea lor, din punct de vedere intelectual vorbind. Şi asta în paralel cu o sete secretă de a vedea şi tu acele locuri. Ura pentru ceea ce nu ştii se manifestă prea des şi în împrejurări foarte diferite, de la „Jos intelectualii!“ la „ce, bă, te dai mare că eşti bucureştean?“

Piesa ***Demonul roşu*** de Hideki Noda, tradusă de actriţa japoneză Kana Hashimoto, care a mai jucat în România şi joacă şi în acest spectacol, a fost pusă în scenă de Marcel Ţop, iar actorii, Kana Hashimoto, Maria Tudosie, Simona Popescu, Radu Zetu, Vitalie Bantaş şi Afrodita Androne, au reuşit creaţii remarcabile, mişcându-se liber şi dezinvolt, de la grotesc la comic, pentru a sublinia, în final, tragicul de situaţie, tragismul situaţiei care, de altfel, persistă în toate scenele la care publicul este provocat să râdă, poate chiar spre a se ruşina, în final, de râsul său. Aş spune că este o dramă de tip existenţialist, o dramă a comunicării, conform noului cod al expresiei publice pe care, vrem-nu vrem, îl trăim.

În altă-aceeaşi ordine de idei, ca un făcut, avem de-a face, la scurt interval, cu piese care au, una în centru – la *Judecata* de Barry Collins mă refer – sau ca nod tragic, mai voalat, în piesa japoneză, canibalismul. De fapt, teoria celor doi înţelepţi ai satului insular şi insularizat, că fiinţa aceasta e un demon care mănâncă oameni, deşi nu s-a „servit“ cu copilul unei sătence, pe care l-a ţinut cu el mai multe ore (zile?), această teorie vreau să spun, serveşte ea însăşi de alibi moral pentru crima care se pregăteşte. Căci aşa-zisul demon roşu, care în final reuşeşte să comunice în limba satului unde a nimerit, datorită strădaniei unei femei, proscrise şi ea de comunitate, este condamnat la moarte, iar executarea sentinţei nu ar îngreuna conştiinţa niciunuia dintre membrii comunităţii dacă fiinţa ucisă n-ar fi om. E drept, alături de „demon“ se prevede a fi ucisă şi cea care îi mijlocise şederea prin preajma satului respectiv. Teoria aceasta a mai fost pusă în funcţie şi de alţi ucigaşi, de data aceea sistematici, naziştii, care au stabilit non-umanitatea evreilor faţă de rasa ariană, deci dreptul de a-i extermina. În fond, şi cazul individual şi cel de masă au origini asemănătoare, dacă nu identice.

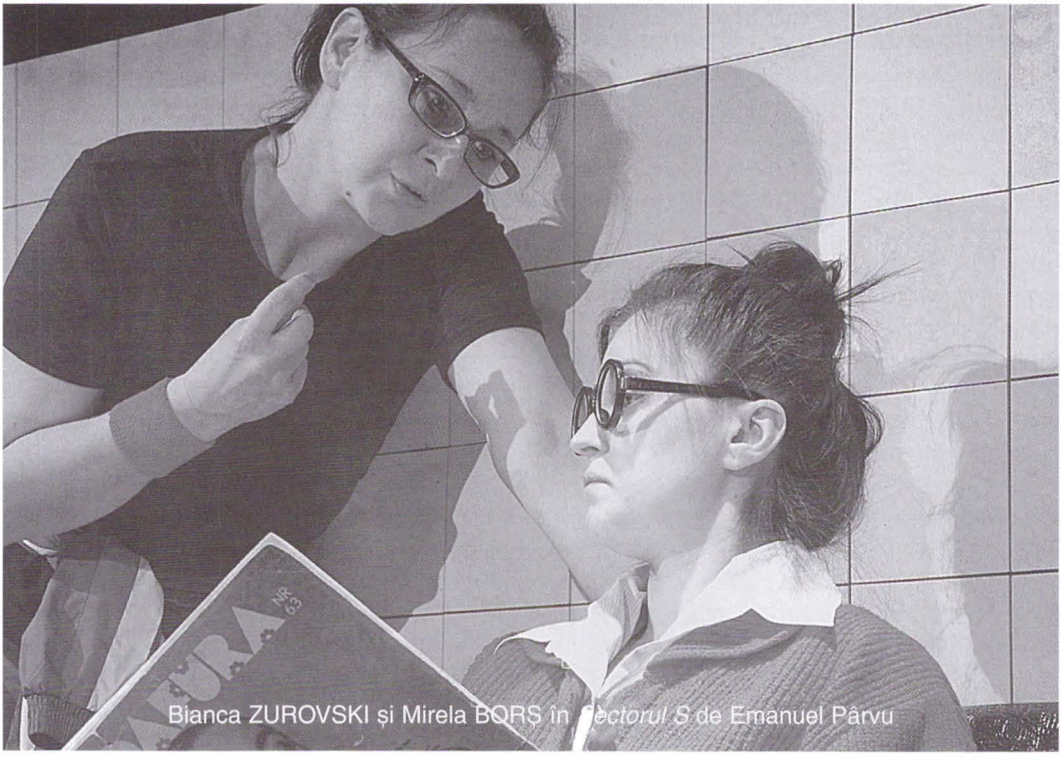
Spectacolul e realizat cu mijloace puține, dar cu o profundă participare a actorilor la rolurile lor, Maria Tudosie detașându-se între egali, prin umorul și finețea nuanțelor pe care le pune în fiecare dintre replicile sale, aparent naive, inconștiente, căci ea o este proasta satului, devenind, de fapt, adevărata purtătoare a adevărului, precum măscăricii la curțile regale, în antiteză vădită cu cei cărora li se conferă de către comunitate rolul de înțelepți. Încă un caz, dramatic, în care judecata mulțimii nu este infailibilă, dimpotrivă. În schimb, judecata celor puțini, care se aliază treptat și gradat cu așa-zisul demon roșu, se dovedește a fi cea valabilă. Finalul e tragic: „demonul" și aliații săi, două femei și un bărbat, fug cu o barcă, spre a scăpa de execuția de a doua zi, numai că, după ce proviziile li s-au terminat, vor fi siliți să-l mănânce pe „demonul roșu", care murise între timp, acceptând astfel, implicit, subtil, faptul că nu era om, împreună tocmai cu cei a căror aceeași opinie o respinseseră până atunci. Singura care nu acceptă și, când află ce a mâncat sub numele de supă de aripă de rechin, se aruncă de pe o stâncă, este și prima care a acceptat umanitatea „demonului", proscrisa Fuku, foarte sensibil și convingător interpretată de Simona Popescu. Vitalie Bantaș, în mai multe roluri grotești și comice, compune și el aceste personaje cu maximă minuție și virtuozitate. Radu Zetu e bine în rolul său oscilant, comic în tragicul său, ca și Afrodita Androne. Un cuvânt de mulțumire ar trebui adresat Hanei Hashimoto, atât pentru ideea sa de a traduce și impune pe o scenă românească o piesă a celui mai celebru autor dramatic japonez de azi, cât și pentru interpretarea demonului roșu, o probă autentică și seducătoare de teatru modern japonez.

În fine Teatrul ACT. Nu-mi amintesc să fi asistat aici la vreun spectacol care să nu mă pună pe gânduri. Că e vorba de drama modernă a corectitudinii politice sau de utopia isterică a unui trecut nu tocmai îndepărtat, fie că joacă marele mentor al acestui teatru, și l-am numit astfel pe Marcel Iureș, spectacolele de la ACT au întotdeauna o semnificație puternică, persistentă în memoria mea de spectator. Probabil și-n aceea a altora. Și, în majoritate, tineri.

Marinela ȚEPUȘ

Un director care se apropie de nota maximă

De când este director, regizorul **Claudiu Goga** încearcă să facă, pentru Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov, repertorii coerente, atractive pentru public și în limitele calității și ale bunului gust, astfel încât să nu dezamăgească nici critica de specialitate. S-a dovedit a fi un bun manager, teatrul său având vizibilitate puternică, în anii din urmă (spectacole bune și foarte bune, prezență în festivaluri naționale prestigioase, un festival, cel de dramaturgie contemporană, excelent realizat). Ceea ce i se poate reproșa, poate fi cel mult un oarecare conservatorism, înclinația spre „teatrul (cu) poveste" și mai puțin (sau deloc) spre cel experimental. Însă nici măcar nu știu dacă această preferință pentru teatrul „așezat", cu care „nu ai cum să ratezi", poate constitui un defect, atâta vreme cât este de bună calitate. Important rămâne faptul că teatrul brașovean are o linie ce-l situează, în acest moment, cam între



Bianca ZUROVSKI și Mirela BORȘ în *Lectorul S* de Emanuel Pârvu

Scenă din *Domnu' Goe* după I.L. Caragiale

primele cinci–şase din ţară (alături de Teatrul Naţional din Sibiu, Maghiar de Stat din Cluj, cel Naţional din Timişoara, Naţionalul clujean, Naţionalul craiovean). Sigur că, spre deosebire de altele, teatrul braşovean „beneficiază" de o trupă extraordinară, cu actori puţini, însă, mai toţi, foarte talentaţi, profesionişti şi, ceea ce nu-i de colo, cu vârste diferite. (Este, observ, o tot mare„ penurie" de actori buni din generaţia celor peste 60 de ani. Or, Braşovul are câţiva artişti străluciţi din această categorie: Mircea Andreescu, Costache Babii, Virginia Itta Marcu.) În acelaşi timp, Claudiu Goga se străduieşte ca, în fiecare an, să atragă talente noi. Reuşeşte. Şi mai încearcă să le ofere şi roluri, astfel încât să nu fie tentaţi să părăsească locul după prima stagiune. Mai mult, deşi este regizor, nu se teme să colaboreze cu nume consacrate precum Mihai Măniuţiu, Alexandru Dabija, Mircea Cornişteanu, Gelu Colceag, sau cu creatori din generaţia sa (Vlad Massaci, Dan Vasile, Cristi Juncu).

Ultimele două premiere nu ies din nota celor cu care ne-a (fost) obişnuit.

Prima, ***Domnu' Goe***, dramatizare (destul de liberă) după I.L. Caragiale, poartă semnătura lui Dan Tudor, actor talentat, care se încăpăţânează să facă şi regie, în ultima vreme, cu real succes. Spectacolul se adresează mai mult celor maturi, eventual tineretului, nicidecum celor mici. S-ar putea ca asta să-şi fi şi propus. În orice caz, este o producţie creată cu multă imaginaţie, în registru grotesc, cu personaje caricaturale, ce stârnesc hohote de râs. Un râs cam scrâşnit, pentru că ne putem recunoaşte unele ticuri, cam prea marea indulgenţă manifestată faţă de progenituri, nevoia permanentă de a fi în centrul atenţiei, micile flirturi de călătorie. Nu e nici pe departe ceea ce ne-am fi aşteptat să vedem, este o abordare lipsită de prejudecăţi a textului clasic. Ritmul alert, surprizele de tot felul, schimbările de situaţie, datorate mai ales inventivităţii regizorului decât specifice scriiturii ne ţin trează atenţia. Decorul simplu al lui Doru Zanfir – un (pseudo)compartiment de tren –, şi costumele cu minime elemente clasice şi moderne ajută mult la împlinirea spectacolului. Jocul actorilor este spumos, fără exagerări, exuberant. Este de remarcat lucrul în echipă. Actorii nu îngroaşă liniile personajului, nu şarjează mai mult decât le-a fost îngăduit.

E o reprezentaţie pe care o urmărim cu plăcere şi care, sigur, nu plictiseşte pe nimeni.

Cea de-a doua premieră, ***Sectorul S*** de Emanuel Pârvu, face parte din categoria dramaturgiei, mai rar întâlnită în România, aceea care se constituie pe potriva distribuţiei. Scris, iniţial, pentru interpreţi bărbaţi, textul a fost adaptat, la Braşov, pentru actriţe. O schimbare interesantă, nu doar la nivel dramaturgic, ci şi scenografic, pentru că barul construit pentru premiera absolută a devenit un mizer coafor de cartier, acum. De fapt, este anticamera morţii, locul unde cei care îşi doresc să părăsească mai devreme această lume aşteaptă verdictul final: eternitatea sau întoarcerea printre cei vii. Sinuciderea, abordată în registru comic-grotesc, pare mai uşor digerabilă. Doar pare, pentru că, privind în adânc, poţi desluşi realele întrebări pe care şi le pune autorul şi cărora chiar încearcă să le dea un răspuns. Scris cu nerv, textul se impune repede, conducându-ne pe firul propus de dramaturgul-regizor. Este un spectacol de profunzime, cu mici cârlige, cu momente comice, cu scene de o mare sensibilitate – în totul, un melanj care musai să impresioneze. Creat pentru spaţii mici, ai şansa de a te afla în preajma actorilor, simţindu-le respiraţia, observându-le fiecare grimasă. În felul acesta, interpreţii sunt siliţi să nu trişeze. Dramaturgul le oferă partituri interesante. Regizorul, din păcate, îi obligă, uneori, să facă prea mult. De pildă, Bianca Zurovski strigă, adesea, nejustificat, se agită prea mult, trăieşte prea adânc. S-a vrut, probabil, o contranotă la

celelalte personaje. S-a izbutit doar parțial. Mirela Borș și Carmen Moruz își construiesc personajele cu migală, nuanțează cu măsură și nu se lasă furate de public. O pată de culoare o constituie apariția episodică a lui Relu Sirițeanu (un înger nonconformist, când zurbagiu, când blazat). Fără fi component al grupului dramAcum, Emanuel Pârvu își face, cu siguranță, loc printre tinerii dramaturgi în vogă. Nici ca regizor nu e rău. M-aș bucura să nu se piardă în masa amorfă a fostelor speranțe. Iar faptul că scena brașoveană este deschisă tinerilor cu potențial îi conferă directorului său un punct în plus. Ușor, ușor, Claudiu Goga se apropie de nota maximă.

Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" din Brașov – Domnu' Goe, **după I.L. Caragiale. Regia: Dan Tudor. Scenografia: Doru Zanfir. Cu: Gabriel Costea, Carmen Moruz, Mirela Borș, Oana Hui, George Custură, Marius Cisar.**

Sectorul S **de Emanuel Pârvu. Regia și ilustrația muzicală: Emanuel Pârvu. Scenografia: Bogdan Spătaru. Cu: Bianca Zurovski, Mirela Borș, Carmen Moruz, Relu Sirițeanu.**

Mircea MORARIU

Pericolul retoricii sterile

Din excelentul interviu pe care Ciprian Marinescu l-a realizat pentru revista ***atent*** a Teatrului Național „Mihai Eminescu" (publicație căreia același Ciprian Marinescu îi asigură o ținută demnă să pălească de invidie suratele ei de oriunde din Europa) cu Gregory Hlady, regizorul spectacolului ***Îngerul de foc***, aflăm că artistul, născut în Ucraina, a fost un fel de picaro modern care, silit de duritatea regimului comunist din țara sa, a parcurs nenumărate spații geografice și teatrale, stabilindu-se acum în Canada. Dacă ar fi să găsim totuși invariabila vieții de artist a lui Hlady, aceasta pare să fie credința, dacă nu chiar obsesia pentru felul de teatru creat de Grotowski. În Ucraina s-a numărat printre participanții la realizarea spectacolului *Prințul Constant*, în care cei implicați s-au străduit să concentreze tot ceea ce știau despre maestrul polonez. Operație care nu a fost deloc pe placul *nacialnicilor* culturali ai momentului. Între 1984 și 1987, Gregory Hlady a studiat regia la Institutul de Teatru din Moscova, unde l-a avut ca profesor pe Anatoli Vasiliev. Or, așa după cum riguros subliniază Marina Davîdova în cartea ei *Sfârșitul unei epoci teatrale* (Editura *Nemira*, București, 2006), Vasiliev, unul dintre patriarhii teatrului rus din perioada sovietică, a fost marcat de experiența teatrală grotowskiană, înțeleasă ca mijloc de devenire existențială. Unul dintre spectacolele lui Vasiliev, intitulat *Don Juan sau oaspetele de piatră și alte versuri*, poartă subtitlul *Lecțiile lui Anatoli Vasiliev*. În gramatica respectivei montări s-au contopit concepțiile teatrale ale regizorului ce înțelege spectacolul într-o dublă articulație: a) ca *training* permanent al actorilor și b) ca tot suficient și din punct de vedere estetic perfect închegat.

Cred că din aceste „lecții" ale lui Vasiliev își trage, în bună măsură, seva spectacolul *Îngerul de foc*, adaptarea aparținându-i tot lui Gregory Hlady după

Valeri Briusov. Așa că, simplu spus, spectacolul e deopotrivă un antrenament destinat actorilor, cărora încearcă să le stimuleze valențele de exprimare mai puțin prin cuvânt, cât mai ales prin corporalitate (dar mai e până să ne aflăm în fața unui spectacol de teatru-dans), și un tot suficient sieși, cu riscul ca această din urmă însușire să se situeze în vecinătatea aroganței și autosuficienței periculoase. Cât privește „perfecțiunea închegării", lucrurile sunt departe de a fi „perfecte".

Dacă Grotowski, profesorul virtual al lui Hlady, a exclus din operele sale teatrale muzica, machiajul, decorurile, păstrând numai actorii și spectatorii, Vasiliev, profesorul *de facto* al regizorului invitat de Naționalul timișorean, nu a renunțat nici la muzică, nici la scenografie, dar le-a redus ponderea la un fel de valori de rang secund. Privită din sală, scenografia imaginată de Vladimir Kovalciuk pentru spectacolul *Îngerul de foc* pare impresionantă, constituind și delimitând spații considerabile ca amploare determinate de realitatea că montarea contopește tema clasică a călătoriei în spațiu cu cea a călătoriei în lumea sinelui, în încercarea pe care mai fiecare dintre noi o face, aceea de a afla adevărul despre sine însuși. La insinuarea unei atari impresii contribuie neîndoielnic și videoproiecțiile datorate lui Lucian Moga, și light-designerul Florian Putere. Dacă te uiți însă cu un plus de luare-aminte, observi că elementele de care s-a slujit conceptul scenografic al montării sunt puțin numeroase. După cum puțin și voit eliptic e și textul spectacolului. „Mister medieval" fiind, e de la sine înțeles că regizorul nu-și propune să lămurească nimic, ci, din contră, să sporească ambiguitatea. De la acest gen de reprezentații nu trebuie nicidecum să plecăm cu certitudini, ci cu întrebări despre noi și dualitatea ființei noastre, despre neclaritățile și hăurile interioare ce ne macină, așa cum i se întâmplă să fie măcinat personajului principal pe nume Rupprecht, dornic a-l întâlni pe alchimistul Agrippa. Nimeni, nici măcar un singur spectator cât de cât luminat, nu s-ar fi așteptat ca un „mister medieval" să fie un spectacol rațional, transmițător de informații limpezi. Numai că, lăsând mai totul în seama muzicii, scenografiei, coregrafiei, luminilor, lucru cu totul bizar pentru un discipol al lui Vasiliev, Hlady scapă din ecuație exact ceea ce cred că nu și-ar fi dorit în ruptul capului să uite, mai exact ceea ce coregraful András Loránt numește în ***atent*** a fi specificitatea teatrului: „Teatrul te face să ai reacții mai întâi în piept, apoi în cap, nu invers". Cum prima parte, cea cu reacțiile în piept, rămâne atârnată undeva în spațiul virtual, celei de-a doua nici gând să îi mai rămână loc de manifestare. Actorii se străduiesc vizibil ca totul să fie bine (dar nu e, și nu din vina lor), pe spinare le curg șiroaie de transpirație și atunci nu le mai rămâne decât să privească dezorientați la dezorientarea până la urmă justificată a celor din sală. De ce sunt spectatorii dezorientați? Pentru că, nedorind psihologie, Gregory Hlady a aspirat la poezie, iar, cum dinspre scenă înspre sală aceasta nu ajunge, oamenii simpli, nesofisticați, aceia pe care îi numim generic „spectatorii cinstiți", privesc nedumeriți amestecul de cuvinte și mișcare, amestec care, din păcate, nu depășește stadiul unui exercițiu de retorică vizuală.

Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timișoara – Îngerul de foc **după Valeri Briusov. Traducerea: Codruța Popov. Adaptarea și regia: Gregory Hlady. Scenografia: Vladimir Kovalcyuk. Mișcarea scenică: András Loránt. Ilustrația muzicală: Dan Simion. Videoproiecții: Lucian Moga. Light design: Florian Putere. Cu: Igor Caras, Benone Viziteu, Alina Reus, Andrea Tokai, Cătălin Ursu, Victor Manovici, Ion Rizea, Valentin Ivanciuc, Sabina Bijan,**

Irene Flamann Catalina, Luminița Tulgara, Eugen Moțățeanu, Ana Maria Cojocaru, Cristian Szekeres, Daniela Bostan, Iuliana Crăescu, Ioan Strugari, Eduard Fiuciuc, Adrian Jivan, Paula-Maria Frunzetti, Ana-Maria Pandele. Data reprezentației: 8 mai 2007.

O comedie de modă veche...

Asemenea altor locuitori ai Terrei, românii sunt ahtiați după vedete. Și nu doar după vedetele de televiziune ori cele de muzică rock sau pop. Oameni din provincie – care altminteri nu ar merge pentru nimic în lume la Teatrul din localitate, în ciuda prețului mai mult decât accesibil al biletelor și în pofida faptului că uneori se mai întâmplă ca artiștii pe care îi văd zi de zi în ipostaze civile să evolueze în spectacole cel puțin onorabile – sunt dispuși să scoată oricâți bani din buzunar pentru a-i vedea în carne și oase pe marii actori bucureșteni. Nu contează că despre cei mai mulți nici nu știu că sunt ceea ce se cheamă actori „de dramă", adică de teatru dramatic. I-au văzut la televizor, cântând, dansând, spunând bancuri, istorisindu-și viețile, ori făcând parte din juriile a tot felul de superconcursuri ale unor mega-spectacole „umaniste" ori umanitare. Semn că e vorba despre vedete și că lor, provincialilor, nu le e îngăduit cu nici un chip să nu le imortalizeze trecerea prin orașul lor în memoria camerelor din telemobile.

Sunt absolut sigur că, luând în calcul toate acestea, cineva, un om cu bani, un „oligarh", cum ar spune președintele de-suspendat Traian Băsescu, s-a gândit să îi adune laolaltă pe actorii Emilia Popescu și Florin Piersic, în calitate de interpreți, și pe Radu Beligan în cea de regizor, astfel punând de o afacere ce se cheamă spectacolul cu piesa ***Străini în noapte*** de Eric Assous. Piesa e una scoasă de la naftalină, recondiționată, tradusă nu se știe de cine, tot la fel cum nu se știe cum se cheamă teatrul ori compania producătoare a montării, în fine, o comedioară manufacturieră de bulevard, cu un bărbat demult trecut de prima tinerețe, care, lăsat singur pentru câteva zile de nevastă și copil, se plictisește, iese în oraș, intră într-un bar, are impresia că agață o tinerică, iar tinerica în cauză, după nenumărate răsturnări de situație, se dovedește a-i fi fiica neștiută, avută în urma unei legături sincere din tinerețea demult uitată. Cum bărbatul în cauză e un suflet generos, firește că o va recunoaște, o va prezenta familiei care o va primi nedezmințit fără niciun fel de reticențe.

Regia lui Radu Beligan e una discretă, minimalistă. Interpretarea Emiliei Popescu și a lui Florin Piersic bună, nu excepțională, dar oricum una a doi profesioniști care știu că, la urma urmei, cheia succeselor la spectacolele de acest gen se află în mâna actorilor, în jocul lor simplu, cald, omenesc, natural, fără brizbizuri. Cei aflați în sală urmăresc ceea ce se întâmplă pe scenă concentrați, cu patimă, dar nu uită ca, din când în când, să-și scoată fără precauții telefonul mobil și să-i fotografieze ori să-i filmeze pe cei doi interpreți. Care, în ciuda avertismentului rostit din *off* înainte de începerea spectacolului, avertisment ce vorbește despre interdicția de filmare ori fotografiere, nu își întrerup jocul și nu sar să le confiște spectatorilor mobilele. Știu că și-au asumat un risc pentru care „oligarhul" îi va răsplăti nu regește, dar oricum substanțial.

ArCuB și Fundația pentru Cultură, Artă și Turism „Sabin Făgărășanu" – Străini în noapte **de Eric Assous. Regia artistică: Radu Beligan. Cu Emilia Popescu și Florin Piersic. Data reprezentației: 15 mai 2007.**

Săvârșirea fără desăvârșire

Din punct de vedere formal, ***Călătoria*** de la Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani poate fi calificat drept un spectacol de teatru experimental, dacă în ziua de azi mai e experiment o „întâmplare artistică", cum ar spune Camil Petrescu, zămislită la frontiera, adesea fragilă, dintre teatrul-imagine și teatrul-dans. Regizoarea Chris Simion s-a slujit de superbul text *Pescărușul Jonathan Livingstone* de Richard Bach, din care a decupat inteligent o seamă de replici ori fragmente înzestrate cu valoare aforistică, text căruia i-a alăturat eșantioane filmice (videoproiecție: Eugen Ipate), coregrafice (Ioana Marchidan), muzicale (pe care deduc că le-a ales singură și a făcut-o cu mult bun gust) și o scenografie expresivă și funcțională (Mihai Pastramagiu). Toate aceste elemente trebuiau să funcționeze deopotrivă drept adjuvanți și stimulenți pentru cinci dintre cei mai tineri componenți ai trupei care, grație expresivității corporalității și rostirii lor, erau solicitați să pună în valoare substanța ideatică a scenariului. Ce ar fi trebuit să comunice spectacolul? Că există în *unii* dintre noi, *unii* care adesea marii mase le par vinovați ori inconștient *altfel*, o frământare a căutării, o mistuitoare dorință a călătoriei interioare, a plonjării mai întâi în propriul sine de natură să ne facă a ne dori să pornim pe drumul căutării adevăratei noastre ființe. Că *unii* dintre noi îndrăznesc să se desprindă de contingent, ignoră îndemnurile la prudență, venite din partea celor din jur, sunt gata să înfrunte piedici și să depășească stavile interioare întru căutarea *desăvârșirii.* Că asemenea oricărui alt lucru, *desăvârșirea* se învață pe parcursul unei *călătorii inițiatice*, iar pe drumul acesta al învățări, aceia dintre noi care au curajul să-l străbată își dau seama că, de fapt, cu cât zburăm mai sus cu atât vedem mai departe, că acest „departe" se arată câteodată mai infinit decât Infinitul, că avem șansa de a fi liberi și că libertatea e unica posibilitate de care dispunem spre a ajunge la cunoașterea Paradisului. Că Paradisul nu e atât o realitate fizică, obiectuală, ci înainte de orice o valoare cognitivă și spirituală la care ascedem doar atunci când suntem animați de dorința desăvârșirii și ne simțim în vecinătatea împlinirii acestei dorințe.

Dacă intențiile sunt bune și scenariul nu e deloc lipsit de poezie, ba din contră, punerea lor (a intențiilor) în practică și transpunerea lui (a textului) în spectacol mi se par deficitare. Mult prea multe carențe grevează asupra densității de semnificații cu care regizoarea aspira să-și învestească montarea. Așa încât, experimentul anunțat e păgubit de valoare artistică reală, cantonându-se periculos în zona gratuității, a experimentului care...experimentează. Coregrafia Ioanei Marchidan e simplă, previzibilă și reproductivă, iar concretizarea ei în spectacol nu e nicidecum mulțumitoare. Se vede de la o poștă că celor cinci interpreți le lipsesc antrenamentul, coordonarea, firescul. E mult prea vizibil efortul. Tot la fel cum prea accentuat se simte crisparea. După ce are de executat un dans ceva mai lung, interpretul rolului principal, Bogdan Muncaciu, e marcat de oboseală și rostește textul gâfâit. Neglijent, fără atenție la frazare și cu mari costuri la capitolul inteligibilitate, își spun replicile și ceilalți patru interpreți, Andreea Moțcu, Bogdan Horga, Eduard Sandu, Mihai Donțu, așa încât tocmai sublinierea încărcăturii lor aforistice e serios periclitată. Sensul vorbelor se arată încețoșat, impactul lor drastic diminuat. Rămân neafectate doar videoproiecțiile și excelentele bucăți muzicale. Cam puțin.

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoșani – Călătoria **după *Pescărușul Jonathan Livingstone* de Richard Bach. Scenariul și regia: Chris Simion. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Coregrafia: Ioana Marchidan. Videoproiecție: Mihai Ipate. Cu: Andreea Moțcu, Bogdan Muncaciu, Bogdan Horga, Eduard Sandu, Mihai Donțu. Data reprezentației: 31 mai 2007.**

Ștefan OPREA

Faceți zgomot! Se repetă...

O adevărată comoară pentru scenele românești acest domn Michael Frayn; odată descoperit, nu mai e lăsat să-și tragă sufletul: e prezent pentru a noua oară pe o scenă din România! De cinci ori cu *Scandal în culise* și de patru ori cu *Chinezii.* Sunt la mijloc două explicații: prima, că scrie bine pentru scenă și a doua, că așa ne place nouă – să ne luăm unii după alții când e vorba de un succes sigur.

Adevărul (singurul care ne interesează, de fapt) e că dramaturgul englez stăpânește cu o siguranță ieșită din comun tehnica scriiturii dramatice, construiește abil situații, evită încărcătura lirico-epică, conduce inteligent intriga, profilează cu precizie personajele (fără a le complica psihologic) și le înscrie în situații pe cât de încurcate, tot pe atât de logice; meșter în imbroglio și quiproquo-uri, el împletește și despletește momente de mare amuzament pentru spectator, solicitându-l permanent pe acesta la o participare voioasă, în vederea căreia, însă, e nevoie să rămână mereu concentrat, pentru a nu pierde cursul logic al acțiunii.

Frayn pare să fi învățat mult de la maeștrii teatrului francez ai „piesei bine făcute" – de la Feydeau, Scribe și Sardou adică – numai la ei putând afla asemenea abilitate în înnodarea întâmplărilor neprevăzute, progresia comică bine dozată, în intersectări hazlii de personaje și situații, în folosirea accesoriilor mărunte, a obiectelor de tot felul, a ușilor, a pieselor de mobilier etc.

Dar dacă tehnica scriiturii, procedeele de construcție dramaturgică le-a putut prelua de la maeștrii francezi, ideea în jurul căreia construiește și în favoarea căreia folosește aceste procedee e a lui, Frayn dovedindu-se aici un foarte bun cunoscător al vieții din teatru; căci asta este piesa lui: viața actorilor care lucrează un spectacol cu o piesă mediocră, într-un teatru mediocru, de provincie – precizările fac parte din didascaliile piesei *Noises Off/ Scandal în culise/ Liniște! Se repetă...* Agitația din timpul repetițiilor, îngrijorarea că mâine e premiera și ei nu sunt gata, relațiile dintre actori – care își amestecă problemele personale cu cele ale personajelor pe care le au de interpretat, relația dintre actori și regizor (ideea de *teatru în teatru* e foarte bine susținută), evoluția spectacolului de la premieră până la cea de-a o suta reprezentație, când textul inițial e complet degradat, replicile și situațiile „îmbogățindu-se" cu cele din viața particulară a actorilor – toate acestea dezvoltă un haz nebun, din care nu lipsește însă discreta tristețe freatică produsă de condiția actorului.

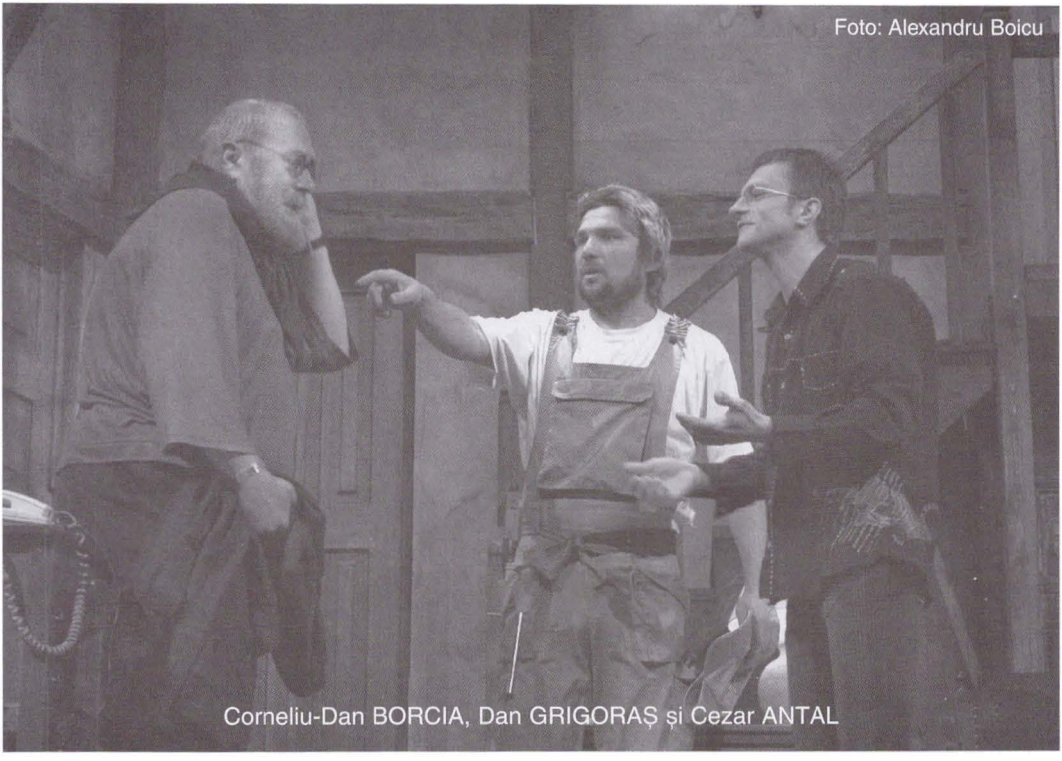
Spectacolul de la Piatra Neamț, realizat de regizorul Sorin Militaru (care a montat această piesă și la Ploiești, în 2005), e pus, acum, sub titlul ***Liniște! Se repetă...*** (titlul dat de traducătorul Petre Bokor fusese *Scandal în culise*). Dar numai despre liniște nu poate fi vorba, căci în scenă e un mic infern de zgomote, de uși trântite, de ritmuri amețitoare, de intrări și ieșiri pe care spectatorul abia dacă le poate urmări, de strigăte și nervi etc., etc. Este aproape uimitor cum a reușit regizorul Sorin Militaru și actorii pietreni să asigure cursul logic al acestui amalgam de situații, de încurcături – care se succed, se schimbă, se interferează fără încetare – și să ajungă la un *întreg scenic* unitar și riguros organizat în aparenta lui curgere abracadabrantă. E, desigur, vorba de profesionalism – al regizorului și al actorilor –, de o muncă minuțioasă pentru fiecare scenă, pentru fiecare situație, căci o singură greșeală de mișcare, o intrare sau ieșire ratată, un obiect nefolosit când și

Scenă din spectacol

cum trebuie putea da totul peste cap. Rareori am văzut atâta ingeniozitate în elaborarea situațiilor, atâta precizie în mișcare și în relațiile dintre personaje și mai ales în folosirea obiectelor – care, unele, sunt la fel de importante ca și personajele și „joacă" la fel ca acestea. Există în scenă: tăvi cu sardele (care apar și dispar), telefon, sticle de băutură (ascunse de unii și descoperite de alții), buchete de flori (care trec din mână în mână producând efecte de haz), valize și serviete, o toporișcă, rochii, cearșafuri etc., fiecare cu rol precis în dezvoltarea încurcăturilor demențiale.

Decorul – foarte funcțional, strict implicat în acțiune, dictând mișcarea actorilor – e, de fapt, unic, dar văzut de spectatori în două ipostaze: din față (în actele I și III) și din spate (în actul II). Elementele principale ale decorului sunt ușile. Multe. Atâtea deschideri și închideri de uși n-am văzut niciodată într-un spectacol – și mai ales atâta precizie în sincronizarea funcționării lor.

Distribuția e alcătuită, în majoritate, din actori tineri și foarte tineri. Excepțiile sunt foarte puține: Corneliu-Dan Borcia – care, spre lauda lui, se integrează fără fisură în ritmurile nebune ale spectacolului, oferind partenerilor de scenă un model de profesionalitate și conturând un personaj spumos, cu un umor conținut și cu o excepțională plasticitate și mobilitate a caracterului. Cu mai multă experiență scenică decât cei foarte tineri, Tudor Tăbăcaru și Dan Grigoraș impun măsură și echilibru în scenă, nuanțând și colorând cu umor de bună factură situațiile (mai ales cel dintâi) și cu o nonșalanță agreabilă (cel de-al doilea). Alert, ca de obicei, expresiv în mimică, mișcare și gest, inventiv în relații până la a le provoca și domina, Cezar Antal joacă inteligent și cu un haz bine filtrat disperările (cele reale și cele trucate) și duplicitatea regizorului Lloyd în relațiile acestuia cu actorii și mai ales cu... actrițele. Ecaterina Hâțu îmbină elegant datele dublei identități a personajului,



Corneliu-Dan BORCIA, Dan GRIGORAȘ și Cezar ANTAL

jocul ei păstrând o anume sobrietate (atât cât era posibil într-un spectacol de asemenea factură), poate intenționată, pentru echilibru.

Grupul de actori foarte tineri – Cătălina Ieșanu, Marin Grigore, Alina Leonte, Cezarina Sava, Loredana Grigoriu – impresionează prin stil unitar de joc (în care se simte mâna sigură a regizorului), dar și prin note particulare specifice fiecăruia. Poate prea multă gestică și câteva exagerări de mimică la Cătălina Ieșanu în primele scene, poate prea puțină implicare la Cezarina Sava... în rest, totul e mai mult decât notabil în interpretarea lor.

O apreciere generală trebuie făcută în legătură cu jocul acestora din actul II, unde toți evoluează în două planuri, acțiunea principală desfășurându-se în culise, acolo unde își joacă propria viață, își „rezolvă" problemele personale, își plătesc polițele cotidiene, trebuind, în același timp, să fie atenți la intrările cerute de planul întâi, unde se desfășoară spectacolul lor.

Dacă ar fi să formulăm și unele rezerve, acestea s-ar referi la lungimea exagerată a primului act și la faptul că, aici, umorul se degajă mai greu, publicul având nevoie de mult timp până să se dumirească asupra dublei identități a personajelor și a tipului de relații ce se stabilesc între ele; cine nu cunoaște textul are dificultăți de receptare. Tot aici, ritmurile infernale acoperă uneori replicile sau le obliterează sensurile.

Peste toate, însă, spectacolul nemțean rămâne un exercițiu de virtuozitate pentru actori și un examen de profesionalism pentru regizor – ambele pe deplin reușite.

Teatrul Tineretului Piatra Neamț – Liniște! Se repetă.../Noises Off **de Michael Frayn. Versiunea românească: Petre Bokor. Regia: Sorin Militaru. Scenografia: Ioan Muraru și Sorin Militaru. Muzica: Vlaicu Golcea. Mișcarea scenică: Liviu Matei. Lumini: Viorel**

Ailincuței și Neculai Secară. Sonorizare: Viorel Muraru. Cu: Cătălina Ieșanu *(Dotty/Clacket)*, Marin Grigore *(Garry/Roger)*, Alina Leonte *(Brooke/Vicky)*, Tudor Tăbăcaru *(Freddie/Philip Brent)*, Ecaterina Hâțu *(Belinda/Flavia Brent)*, Corneliu-Dan Borcia *(Selsdom/Spărgătorul)*, Cezar Antal *(Lloyd)*, Cezarina Sava *(Poppy)*, Dan Grigoraș *(Tim)*, Loredana Grigoriu *(Actorul)*. Data premierei: 5 mai 2007.

Elisabeta POP

Exuberance is Beauty

În foaia-program a spectacolului (clujenii au făcut public faptul că n-au avut fonduri pentru tipărirea unor caiete-program), regizorul și totodată autorul scenariului acestui spectacol, intitulat atât de frumos și de poetic ***O vară fierbinte pe Iza***, explică succint cum s-a născut spectacolul. L-a inspirat, desigur, Grupul IZA, alcătuit din muzicanți supradotați, dar și oameni dintr-o bucată, artiști cu care Mihai Măniuțiu s-a împrietenit „la cataramă" – cum ar spune ei înșiși – de ani buni. Apoi, recunoaște că un asemenea spectacol n-ar fi fost posibil fără „corpul frumos și deplin liber, până la sacrificiu, al coregrafei și dansatoarei Vava Ștefănescu". A recunoaște că un întreg spectacol ți-a fost inspirat de prietenii artiști cu care lucrezi de ceva vreme, e un semn de sensibilitate maximă. Trei ziceri din creația poetului William Blake, poate din *Cântecele inocente* sau, de ce nu, din cele ale poetului... experimentat l-au însoțit pe Mihai în timpul lucrului: primul este chiar titlul acestui articol, al doilea este *Energy is Eternal Delight*, iar al treilea, *Eternity is in love with the productions of time.*

A încerca să scrii despre acest spectacol – care nici nu cred că se vrea un spectacol propriu-zis – seamănă cu încercarea disperată a unor poeți de a descrie boarea dimineții, ceața deasă sau norii cumulus, albi și pufoși, al căror contur se schimbă de la o clipă la alta.

Îmi place să cred că spectacolul lui Mihai Măniuțiu este mai degrabă un eseu, o meditație pe temele eterne ale iubirii, vieții și morții...iar privitorilor nu le rămâne decât să-și formuleze ei înșiși noi teme de meditație..

Cum să povestești cu vorbe sărace nebunia dansului unei fete-personaj ce se simte prinsă într-un joc pe care abia l-a învățat, dar care, se vede, a fascinat-o și a cucerit-o definitiv? Vava Ștefănescu *joacă* pe ritmurile maramureșene și oșenești, la început timid, apoi din ce în ce mai sigură pe ea, pașii se iuțesc, muzica e tot mai răvășitoare, și simți cum, precum dervișii, intră în transă și te ia și pe tine, în jocul ei amețitor. Simți cum se zbate în ea dorința de a se rupe de hora satului și de a dansa singură, fiindcă jocul în grup îi ascunde forța, temperamentul, unicitatea. Este în jocul ei nebun o bucurie a găsirii identității, a descoperirii farmecelor ei, dar și fascinația muzicii. Este un semn că e liberă ca pasărea cerului și cine știe dacă nu e chiar pasăre? Sau poate fi și o bătrână speriată de toba care bate asurzitor, de zongora care sparge timpanele? Are dreptate Mihai, Vava joacă fără pic de milă pentru corpul ei care nu mai cunoaște odihna, se risipește cu o generozitate care nu poate fi decât a unui mare artist. Dialogul ei cu bărbații din formație este unul mut, dar, vai, cât de mult spune el, dacă ne gândim la râsul sardonic al unuia dintre

ei sau la urmărirea batjocoritoare a altuia. Mută este și comunicarea cu femeile, dimpreună cu care oficiază un ritual străvechi, precum cel al spălatului sau al al stropirii pomilor din grădina raiului...

O însoțește (intrarea ei în spectacol în chiar ziua premierei a fost un act de mare curaj și răspundere de care s-a achitat cu brio) Irina Wintze, o actriță ce se afirmă tot mai mult în anii din urmă, cu o feminitate și o senzualitate bine controlate, cu un temperament exploziv pus în slujba personajului la momentul potrivit, și cu o capacitate certă de a emoționa fără să facă apel la te miri ce efecte derizorii. Cele două femei se privesc uneori ca într-o oglindă, una devenind cumva clona celeilalte. Nu, nu se imită, ci repetă ca-ntr-un ritual, gesturi și mișcări, identități posibile într-o lume a alienării și a singurătății...

Decorul – de fapt e impropriu spus decor, ci mai degrabă spațiul destinat jocului – este parcimonios delimitat, lasând centrul liber pentru mișcare; pe cele două laturi se află două oaze-grădini, în care pământul și verdeața sugerează, poate, viața însăși, tot mai împuținată a satului care dispare...Scenograf: McRanin; asistent: Valentin Codoiu.

Costumele Grupului sunt țărănești, stilizate rafinat, sugerând cu eleganță zona oșenească și nu numai...Femeile, cele două, par sau chiar sunt, la un moment dat, mironosițe... Este și momentul să le rostim cu respect și dragoste numele celor care cântă și ne încântă: Ioan Pop, Anuța Pop, Voichița Tepei, Ioachim Făt, Grigore Chira, Gheorghe Pârja.

Vava și Irina poartă rochii aparent banale, dar simți cum, încet-încet, hăinuțele lor iau foc și ard sub ochii tăi uimiți... De fapt, ard ele...și, mai ales arde ea, Vava... ca o flacără...

Dacă Mihai îl aduce pe Blake în discuție, fie-mi îngăduit și mie să spun că un vers din Rilke mi se-vârtea prin minte văzând-o pe Vava și ascultând muzica dumnezeiască a Grupului IZA:

„Puful nubil al undelor sclipea/sub soarele dintâi, și-n preajma lor/sta fata albă, umedă, năucă, /și cum se mișcă-o frunză crudă, verde, /și își desface sulu-nfășurat, / tot astfel trupu-i se desfășură/ Genunchii răsăriră selenari, /și într-ai coapsei nori se cufundară, /îngusta umbră-a pulpelor pieri /și gleznele zvâcniră ca gâtlejul celor ce beau." Este vorba de *„Nașterea zeiței Venus"*.

Dar fiindcă după spectacol te urmăresc multă vreme vorbele înțelepte ale cântecelor oșenești, cer voie să parafrazez un vers dintr-o frumoasă cântare și să i-l cânt lui Mihai: „Când s-o-mpărțât norocu'. Fost-ai p-acolo și tu..."

Cele scrise nu se vor o cronică propriu-zisă, ci mai degrabă o scrisoare de dragoste cu destinația VERII... fierbinți.

P.S. Orice-ar fi, eu sper să nu obosesc așteptând un spectacol important pentru România, cu actorii Naționalului clujean, semnat MIHAI MĂNIUȚIU.

Teatrul Național „Lucian Blaba", Cluj-Napoca – O vară fierbinte pe Iza. **Scenariul și regia: Mihai Măniuțiu. Scenografia: McRanin. Asistent scenografie: ValentinCodoiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu.Conducerea muzicală: Ioan Pop. Cu: Vava Ștefănescu, Irina Wintze. Grupul IZA: Ioan Pop (voce, zongoră, braci, ceteră, drâmbă, tilincă), Anuța Pop (voce, percuție), Voichița Tepei (voce, percuție), Ioachim Făt (vioară), Grigore Chira (zongoră, tobă, braci, toacă), Gheorghe Pârja (vioară, percuție). Data premierei: 5 iunie 2007.**

Libertatea înseamnă și putința de a te sustrage puterii

Cine are curiozitatea să afle mai multe despre dramaturgul Jean Genet n-are decât să citească *Jurnalul unui hoț,* apărut și în românește la Editura Pandora. Dacă atributului de scriitor anarhist, exclus din societatea respectabilă, i se adaugă și cea de hoț, de vagabond și pederast, de cerșetor și turnător, de „martor uluit", cum spune Jean Paul Sartre, al unei vieți aproape ireale, trăite cu o satisfacție mereu mărturisită, printre vagabonzi și pești, printre tâlhari și criminali, printre scursurile societății, vom înțelege de ce nici scrierile sale nu sunt ușor de digerat, deși talentul incontestabil l-a ridicat la un rang superior, acela de scriitor, așezându-l în elita franceză. Nu întâmplător s-a scris despre el că e discipolul lui Sade, dar scrie ca Racine...

El a fost un locuitor, cel mai adesea fericit, al așa-zisului „univers interzis", populat de iubiri vinovate, colcăind de vicii, de iubiri măcinate de vinovății, de agresivitate, de jegul lenjeriei păduchioase, de duhori imposibil de descris în cuvinte, de răzbunări periculoase, de viață trăită în continuu pericol, de mizerie, de frig și foame, de fuga continuă din fața polițiștilor, de bucuria ascunsă a viciului și poftelor carnale... Martor, dar și complice, participând activ la tot ce se petrecea în această lume, Genet a reușit, grație inteligenței sale ascuțite și talentului său remarcabil, să fie, paradoxal, în același timp, tăinuitorul, dar și observatorul – uneori scârbit și dezgustat – al acesteia. O lume în care viețuiesc alături luxul și promiscuitatea, abjecția și suprema fericire, bunătatea și mila, alături de cruzime și ferocitate.

Ei bine, din acest univers oribil, scriitorul a extras câteva subiecte fascinante pentru piesele sale. ***Cameristele*** este unul dintre ele. De-a lungul anilor, nu puțini regizori s-au încumetat să monteze această piesă, căreia unii comentatori socialiști sau comuniști, au încercat chiar să-i caute izvoare dogmatice, susținând că ar pleda pentru revolta celor săraci și umiliți împotriva stăpânilor bogați și puternici, etc. etc.

Cred mai degrabă că un psihanalist atent ar găsi argumente destule să explice starea celor două surori capabile de crimă, dar sfârșind prin a se sinucide–simbolic poate, măcar una dintre ele. Cert este că, din când în când, atrase de partiturile generoase, actrițele solicită teatrelor includerea piesei în repertoriu. Care se dovedește, de fiecare dată, dificilă atât pentru interprete, cât și pentru public.

Nu acesta este cazul spectacolului Trupei Szigligeti de la Oradea. Regizorul-profesor Kovács Levente, prezent cel puțin o dată pe stagiune la Oradea, caută mereu pentru actorii trupei, foștii lui studenți, partituri care să le pună în valoare talentul și nivelul la care au ajuns.

Așa a procedat și de data aceasta, alegerea sa vizând trei dintre actrițele bune ale instituției: Gajai Agnés, Fodor Reka și Toth Tunde.

În spectacolul său, montat pe scena Sălii Studio, regizorul, așa cum am intuit eu, a pus accentul pe două din temele de maximă importanță ale piesei: una ar fi nevoia dobândirii unei identități precise și stimabile – stare la care râvnesc cele două surori, Claire și Solange, sărace și veșnic umilite de Madame; cealaltă ar putea fi lupta surdă și îndelungată pentru libertate, dobândită în final fie și cu prețul vieții.

În decorul elegant fără ostentație, extrem de teatral însă, semnat de tânăra scenografă Florina Bellinda Birea, spațiu populat deopotrivă cu recuzita de care se vorbește în piesă – ceasornicul, florile, ceașca cu ceaiul otrăvit, etc.și cu elementele scenografice strict necesare: patul-cavou, dulapul-altar în care Doamna își ține toaletele atât de atrăgătoare la care râvnesc tinerele slujnice. Fiindcă despre slujnice e vorba, nicidecum de cameriste, autorul vorbind mereu de mănușile de la bucătărie, de mirosurile neplăcute de ceapă prăjită și ulei ce vine dinspre bucătărie, și care s-a impregnat în hainele fetelor etc. În plus, scenografa imaginează o ușă-oglindă cu dublă folosire: oglindirea fetelor și, în același timp, ieșire secretă; și o fereastră, cea cu balcon, cu o draperie sângerie, loc în care le era interzis fetelor să se afișeze și căreia scenografa i-a conferit un sens nou, acela de scenă teatrală, spațiu sacru unde, din când în când, cele două surori *joacă*. Costumele cameristelor sunt anoste, așa cum cere autorul, ele seamănă cu uniformele școlare și șterg ostentativ personalitatea tinerelor fete. Prin contrast, rochiile Doamnei sunt elegante, viu colorate, înzorzonate, atrăgătoare, adevărate capcane...

Spectacolul – expunere limpede atât a poveștii propriu-zise cât și a metaforei – conține o tensiune excepțională, deși nu ușor de suportat. Actrițele joacă în forță, convingător și nu de puține ori strălucit. Le-aș atrage totuși atenția că nici lor, nici spectatorilor nu le este simplu să joace sau să asculte un text rostit mai tot timpul în registrul acut. Devine obositor, așa că s-ar impune o mai atentă dozare a forței expunerii, ceea ce ar atrage infinit mai multe nuanțe. Acesta este și principalul reproș pe care-l aduc celor două interprete, altminteri remarcabile. Gajai Agnes este mititică și slăbuță, părând fragilă, dar Claire, personajul interpretat de ea, se dovedește puternică și hotărîtă. La polul opus, Fodor Reka, înaltă și afișând siguranță și forță, renunță la tot, și la crimă și la sinucidere. Cele două actrițe colaborează excelent, replicile lor au un *feed-back* atent gândit de regizor, ele acordându-se aproape perfect cu gesturile și cu emoțiile de o sinceritate copleșitoare.

Mi s-a părut convingător, și bine gândit regizoral, jocul fetelor de-a Doamna care... vine, se îmbracă, adică se lasă îmbrăcată cu o superbă rochie roșie, Doamna capricioasă care le ceartă, cere, impune, reproșează, apoi se preface blândă, generoasă, dar în fond le urăște,ele se urăsc de moarte reciproc, Madame neiubindu-le „mai mult decât își iubește propriile fotolii." Și care, aici e aici, *trebuie* să bea ceaiul otrăvit. Cel puțin în scenariul gândit de ele punct cu punct și ratat lamentabil. Vorbind excesiv, despicând firul în patru, servitoarele conștientizează încet-încet, nu doar starea precară materială în care trăiesc și deopotrivă cea sufletească, dar și intențiile lor criminale. Ideile le vin vorbind... În jocul lor, cele două își deghizează dorințele ascunse, încercând cumva să înșele destinul și să se înșele pe ele însele. Astfel, jocul fetelor devine un foarte frumos spațiu ...temporal al libertății atât de râvnite, fiindcă nu doar toalete și amanți bogați doresc ele, ci mai ales o viață liberă, fie și în sărăcie. Inutil să ne întrebăm cine le-ar fi oprit să plece definitiv din casa Doamnei care le-a promis – promisiune foarte îndepărtată – să le lase averea după moartea ei...Aceea e altă piesă...pe Genet l-a interesat evoluția psihică a două slujnice capabile de crimă.

Aparițiile Doamnei sunt misterioase, ea vine parcă din visul-coșmar al tinerelor și dispare tot așa. Toth Tunde, mai tânără decât se pare că ar fi Madame, și-a regândit personajul puțin mai altfel: cu senzualitate și dorințe erotice evidente, cu răsfățuri ale bogătașei care, pur și simplu, nu poate înțelege

pe cel sărac... Cu discreție și vădită simpatie pentru colegele ei, actrița le secondează generos.

Publicul se lasă cucerit de strania poveste, e puțin nedumerit de evoluția acesteia, dar acceptă, în final, că tinerele și îndrăgitele actrițe, au jucat personaje atât de dificile, dar atât de convingătoare. Spun asta, fiindcă există o solidaritate reală și un respect sincer între spectatorii maghiari și artiști. Cel puțin la Oradea.

Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti – Cameristele/A cseledek **de Jean Genet. Traducerea: Nagy Peter. Dramaturg: Szigeti Reka. Regia: Kovacs Levente Scenografia: Florina Bellinda Birea. Mișcarea scenică: Dimeny Levente Cu: Gajai Agnés, Fodor Reka,Toth Tunde Data premierei: 19 martie 2007.**

Alina MANG

Spectacol în „cool"-öri

Câțiva tineri americani „cool" au petrecut zile în șir abuzând de băutură, droguri, țigări, în apartamentul unuia dintre ei, până când au fost surprinși de sosirea neașteptată a tatălui, și el un tip „cool", luptător în Vietnam, obsedat de Rosa, fosta soție, o tipă tot „cool", care acum a fugit în România după unul Peca, un scriitoraș trimis „acasă" din America în urma unui scandal. Toate acestea le aflăm prin intermediul unei serii de întâmplări complicate ce au loc în casa „prietenului" petrecăreț și care constituie prima parte a piesei **COOLöri,** semnată de Peca Ștefan și prezentată pe scena Teatrului Foarte Mic. În partea a doua „cool"-orile americane se combină cu cele românești, acțiunea se mută în România, unde cei trei prieteni împreună cu tatăl unuia dintre ei, venit să-și caute soția, doresc să intre în rețeaua traficanților de droguri și situația se tot complică pe parcurs în încercarea autorului de a o face și pe aceasta, în întregimea ei, „cool". Adică amuzantă, la modă, chiar ușor excentrică. Foarte puțin „cool" în acest sens, piesa este, de fapt, „subțire", ironică, cu mult „mișto", cu o intrigă încurcată, cu situații trăsnite, cu expresii „cool", lăsând loc și pentru sentimentalisme, drame familiale, tineri dezorientați, îndrăgostiți fără speranță, amoruri pierdute și regăsite etc, pe scurt: are de toate pentru toți.

Spectacolul Teatrului Foarte Mic, în regia Dianei Iliescu, nu a avut de ales decât să continue linia generală a textului. Orice tratare „serioasă" a acestui subiect „cool" ar fi devenit de-a dreptul ridicolă. Așa, spectacolul se salvează printr-o abordare în cheie parodică, singura de altfel posibilă, a tuturor situațiilor cu care se confruntă personajele. Ai sentimentul că asiști la o „joacă" generală a realizatorilor la care ești invitat să participi și tu, ca spectator. O „joacă" având, ce-i drept, un sâmbure de tristețe și adevăr, dar foarte bine ascuns. Actorii Viorel Cojanu, Cătălin Babliuc, Clara Flores, Mihai Dinvale, Radu Iacoban, Bogdan Albulescu și Doru Bem au fost, însă, foarte serioși în interpretarea rolurilor și aproape că nu li se poate reproșa nimic. La fel și Corinei Grămoșteanu care a

realizat o scenografie reuşită, chiar plină de „culoare", aşa cum şi trebuia să fie pentru a urma cheia montării scenice.

Chiar dacă este amuzant pe alocuri, spectacolul, plicticos cel mai adesea, are toate datele care te fac să îl uiţi imediat după ce l-ai văzut. Şi nu pentru că depui eforturi în acest sens, ci, pur şi simplu, ţi se şterge din minte. Întreaga intrigă complicată a textului şi vânzoleala scenică sunt, de fapt, inutile.

Poţi petrece o seară agreabilă urmărind *COOLöri* la Teatrul Foarte Mic, dacă eşti neapărat într-o dispoziţie „cool". Eu nu am fost.

Teatrul Foarte Mic – COOLöri **de Peca Ştefan. Regia: Diana Iliescu. Scenografia: Corina Grămoşteanu. Cu: Viorel Cojanu, Cătălin Babliuc, Clara Flores, Mihai Dinvale, Radu Iacoban, Bogdan Albulescu, Doru Bem. Data premierei: 17 mai 2006.**

Ion Jurca ROVINA

O clipă de inefabil şi pentru el însuşi

Director la Teatrul pentru Copii şi Tineri „Merlin" din Timişoara, Horia Dan Ionescu regizează spectacole şi chiar joacă, cum se întâmplă în *Cartea junglei*, o dramatizare proprie după J. R. Kipling, unde a fost nevoit să intre într-un rol la retragerea unui actor. Nu doar plăcerea indiscutabilă de a face regie, ci şi *nevoia* îl determină să nu-şi lase teatrul, cu un buget mic, în suferinţă de premiere. *Cartea junglei* a fost o dorinţă personală pe care şi-a împlinit-o într-un memorabil musical pentru copii, cu muzica lui Ilie Stepan. *Năzdrăvăniile lui Nică* (după *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă) i-au revenit mai întâi pentru că un regizor cerea mai mult decât dispunea casieria teatrului, şi i s-a potrivit ca o izbândă. În primăvara aceasta, a găsit loc pe mica scenă pentru comedia lui Sică Alexandrescu *Napoleon era fată*. Iar în final de stagiune, n-a uitat de el însuşi: a intrat într-un spectacol cu fragmente din rolurile pe care le-a jucat sau ar fi dorit să le fi jucat, intitulat ***O clipă de teatru. Cu scene din W. Shakespeare şi I.L. Caragiale.***

Ca un actor ce se află, îmi spunea *nevinovat* că nu şi-a dat seama că acest spectacol tocmai i se nimereşte în pragul împlinirii a 60 de ani de viaţă (3 iulie, 2007). În aceeaşi notă de *nevinovăţie,* fiind luat prin surprindere, încerc să-i înscenez şi eu o *clipă* de rememorare.

Timişorean, Horia provine dintr-o familie de artişti: mama, actriţa Coca Ionescu, tatăl, regizorul Dan Radu Ionescu. Din jocul prin culisele Teatrului, s-a trezit, la 14 ani pe scenă, fulgurant, chiar într-un rol, alături de Dan Nasta, în spectacolul *Sfânta Ioana.* Drumul lui Horia era firesc spre teatru, absolvind la Bucureşti IATC-ul în 1969, la clasa lui Moni Ghelerter. Începutul actoricesc, la Teatrul din Satu Mare, o escală la Arad şi, acasă, la Timişoara.

40 de ani de scenă, cu roluri pe care actorul Horia Ionescu nu le-a contabilizat, mult peste o sută, în orice caz. La care s-ar referi? Rică Venturiano din *O noapte furtunoasă*, sau Ipingescu din aceeaşi piesă, în alt spectacol, Platon din *Escu...*, Osvald din *Regele Lear,* Ministrul de interne din *Răceala*, altele din spectacole montate de regizori pe care-i place să-i numească: Marietta Sadova, Dan Nasta,

Horia Dan IONESCU

Emil Reus, Victor Tudor Popa, Mihai Manolescu, Constantin Anatol, Ely Malka, Ştefan Iordănescu, ori, mai aproape, la Naţional, în montările lui Sabin Popescu – în acel inegalabil Firs din *Livada de vişini,* sau Antonio din *Negustătorul din Veneţia.* De la interpretul de profil comic, gama actorului s-a extins spre personaje de compoziţie, bine definite, cu personalitate scenică. Mai mult, disponibil oricând să intre în pielea unui personaj pe scenă sau chiar în afara ei, într-un scurt intermezzo (cu siguranţă, nimeni, la Timişoara, n-a făcut mai multe microspectacole prin spaţii neconvenţionale decât el), Horia a fost şi este plurivalent. În rol de regizor, a câştigat cu Teatrul din Lugoj Premiul întâi pe Europa, ceea ce l-a încurajat să monteze şi pe scenele profesioniste, vreo 5 spectacole la Naţional, altele la Arad, Reşiţa, Baia Mare, ori la românii din Serbia, Seleuş, Satu Nou.

Directorul Horia Ionescu regizează, şi chiar joacă dacă e cazul, nu pe alţi bani în afară de salariu, ci pentru teatru şi instituţia căreia i-a dat un alt nume la propriu şi la figurat, i-a lărgit aria repertorială de la spectatorii cei mici şi şcolari, la tineri, cu creşterea numărului lor, la sediu sau în turnee, întreţinând relaţia schimburilor cu teatre din ţări vecine. Teatrul e cunoscut acum în ţară şi răsplătit cu premii, un premiu pentru regie sau nominalizări la Galaţi. Este teatrul care montează dramatizări din literatura clasică şi teatrul care scoate la rampă piese contemporane, inclusiv ale autorilor timişoreni. Cu un repertoriu conceput pentru două secţiuni, Horia a *scos* actorii de după paravanele cu păpuşi în scenă şi a fost, pus astfel şi în situaţia de a da lecţii de interpretare.

Conceput, în mare parte, *Cu scene din W. Shakespeare şi I. L. Caragiale, O clipă de teatru* este un spectacol semnat de Vasile Toma, destinat anume actorului Horia Dan Ionescu, după modelul *O viaţă în teatru*, fără a prelua text din piesa lui David Mamet. În scenă joacă Tatăl şi Fiul, iar ca un al treilea personaj este introdus Timpul, care defineşte alegoric succesiunea trecerii în teatru. Regizorul zice că e vorba de „un periplu al spectatorului în spatele cortinei. Obişnuit doar cu produsul finit al spectacolului, noi îi propunem să cunoască şi să înţeleagă ce e şi dincolo de cortină." Adică, o lecţie despre teatru.

Periplul interpretativ al lui Horia Dan Ionescu (*Tatăl*) are început caragialesc, grotesc, în Conul Leonida, secondat de tânărul actor Andrei Zagorodnîi (competitiv, concentrat) în Efimiţa. Timpul, Radu Văduva, îi întoarce spre Shakespeare, la *Hamlet*, cu lecţia de teatru (aici către Fiu, după ce acesta rosteşte parte din monolog): „[...] recită, rogu-te, uşor, curgător"... Apoi, tot sfătuitor, Lorenzo cu Romeo, scenă urmată de o lecţie despre absurdul în teatru. Un Othello pletos pe motocicletă (o mostră de modernizare şi actualizare), în sugestionare ulterioară cu Sperietoarea din *Vrăjitorul din Oz.* Meditativ, Henric al V-lea, scenă din *Căldură mare,* şi final cu Prospero... Retragerea actorului pe catafalc, învăluit de colţurile cortinei, trebuie înţeleasă doar scenografic, într-o plastică sugestivă.

Altfel, rămânem la întruchipările fulgurante de personaje, incursul actoricesc prin alte existenţe, semnalele despre limbajul teatral, arta de a transmite trăiri, emoţii, mesaje. O improvizaţie, cu o melancolică rememorare pe scândură, susţinută, deopotrivă, de muzica lui Ilie Stepan. Actorul, într-un buchet de roluri, cu înflorirea clipei în acel efemer inefabil, unic, în teatru.

Teatrul pentru Copii şi Tineri „Merlin", Timişoara – O clipă de teatru. Cu scene din W. Shakespeare şi I. L. Caragiale**, un spectacol de Vasile Toma. Scenografia: Rareş Moldovan. Muzica: Ilie Stepan. Cu: Horia Dan Ionescu (*Tatăl*), Andrei Zagorodnîi (*Fiul*), Radu Văduva (*Timpul*). Data premierei: 3 mai 2007.**

Alexandru ȘTEFAN

De ce nu este teatrul film

La o discuție avută de curând cu un tânăr teatrolog și regizor din Cehia, am fost uimit să aflu că una dintre direcțiile noii generații de regizori este de a crea „spectacole de teatru filmice" – probabil ca o urmare a concurenței televiziunii în plan cultural. Asemeni lui Toma din povestirea biblică, nu am crezut posibil un asemenea fenomen, până ce nu am văzut spectacolul ***Made in China*** de Rodrigo García, la Teatrul Desant, în regia Ioanei Păun. În concluzie, mă văd nevoit să expun trei motive, pentru care cred că teatrul nu poate folosi modalitățile de expresie ale filmului:

1) În film este permis orice, deoarece rezultatul final se va adresa numai către două simțuri: cel auditiv și cel vizual. În teatru există riscul ca relația dintre spectacol și public să se înfiripe și la nivel olfactiv. Rareori acest tip de comunicare se dovedește a fi plăcut. Oricât de mult aș fi vrut eu să mă bucur de mizeria în care înotau actorii, nu puteam nega faptul că toată sala duhnea a miros de mușstar amestecat cu pepene! Am înțeles din ulterioarele discuții că același text al lui Rodrigo García a fost montat și la Avignon, într-o piață publică, sau așa ceva. Nu știu cum a fost acolo, dar în România spațiul de joc a fost foarte mic! Cum toate ușile erau mai închise decât în piesa lui Sartre, întreaga atmosferă ducea lipsă de oxigen! Fără oxigen, ne sufocăm! Sufocarea este un „*bad thing*" (pentru a cita un clasic în viață)! În cel mai bun caz ea poate induce starea de vomă. Starea de vomă nu coincide cu starea de *catharsis*. Și așa mai departe...

2) Dinamica decorului în film este mai activă decât pe scenă! În film se poate ajunge la performanța de a avea un decor diferit pentru fiecare secundă în care personajul principal îndeplinește o acțiune. Mai mult: cele aproximativ 25 de cadre ale unei secunde, pot avea în parte un decor diferit. În teatru acest lucru este posibil numai dacă ai avea niște recuziteri care să se miște cu viteza luminii, sau dacă utilizezi un decor multifuncțional care să sugereze diferite spații. Pentru cea de-a doua manieră a optat Ioana Păun în spectacolul sus-menționat. Personajele stăteau în loc și, mulțumită unei mese cu rotativă, ne puteau sugera o casă, un supermarket, un stadion, un câmp! Evident, efectul de sugestie nu se poate compara cu cel de demonstrație, și viceversa. Pentru că sugestia utilizează simboluri și esențe, pe când demonstrația obiecte și fapte. Probabil din această cauză mi-a făcut plăcere să văd filmul *A 25-a oră* mai mult decât *Made in China.*

3) Să presupunem o serie fixă de note muzicale (să le luăm pe cele de chitară) ce se repetă continuu, la un interval de optime: mi major, la, re, sol, si, mi minor, mi major, la, re, sol, si, mi minor, etc. Putem presupune că avem de-a face cu o temă muzicală! Durata în care percepția noastră auditivă suportă, la un nivel de normalitate, această serie de note este foarte mică! Aproximativ două minute maximum! În film, această durată se poate extinde, deoarece există posibilitatea ca imaginile să varieze, determinându-te să nu fi atent la muzică! În teatru, spectatorul are un singur unghi de vedere! El va vedea întreaga piesă, să zicem, de pe scaunul 5 de pe rândul 12. Nici un cameraman nu îi va shimba unghiul de raportare! Deci, se va plictisi! Îmi veți spune: „Bine, dar acțiunea se poate modifica în funcție de ritm". Miracolul muzicii în teatru, definit foarte bine de Appia, constă în faptul că ea impune un ritm actorului, și nu imaginii globale a spectacolului. În filmul *Taxi driver*, în scenele finale, în care personajul central îl ucide pe proxenet, putem

spune că avem un ritm al imaginilor. În spectacolul *Casa de pe graniță,* în regia lui Tompa Gabor, scenele în care personajele căutau să se ascundă de prigoana poliției de frontieră erau constituite pe un ritm al actorilor.

În general, nu este bine să confundăm teatrul cu filmul, și nici actorul cu spectacolul. În caz contrar, vi se poate întâmpla ce mi s-a întâmplat și mie la finalul spectacolului *Made in China*: să vi se ceară să aplaudați! „Măcar pentru jocul actoricesc". Problema e că eu nu sunt actor, ci spectator! Logic este să aplaud spectacolul întreg, nu talentul actoricesc! În plus, mirosul de pepene mă anesteziase!

Teatrul Desant – Made in China, **adaptare liberă după o piesă de Rodrigo García. Regia: Ioana Păun. Cu: Smaranda Ciceu, Alexandru Fifea, Lari Giorgescu, Cristina Găvruș, Lala Mișosniki. Multimedia: Maria Drăghici. Data premierei: 12 iunie 2007.**

Maria SÂRBU

Sub avalanșa bunurilor de consum

Îndrăzneață ideea Ioanei Păun de a face un spectacol de școală după un text de Rodrigo García. I-a spus „adaptare liberă". Nu l-a intitulat *Agamemnon*, căci despre acest text este vorba, ci ***Made in China***. Astfel, tânăra regizoare și-a asumat libertatea în realizarea scenariului pentru creația sa scenică, dar și-a rezervat și dreptul de a rămâne oarecum prizoniera scriiturii acestui autor spaniol al cărui teatru chiar face furori în lume.

Copleșită, teoretic cel puțin, de „agresivitatea" supermarket-ului zilelor noastre, ea subintitulează spectacolul *„O lume care consumă până crapă, fără discernământ și fără scop"*. Aduce în față – prea mult în față – obsesia unui om pentru cumpărături. Acesta cumpără tot ce vede, pentru familia compusă din trei persoane. De fapt, cumpără ceea ce nu-i trebuie familiei.

Regizoarea insistă pe cantitate – sub presiunea avalanșei „bunurilor de consum" relevând societatea de consum. Insistă pe lăcomia bărbatului, apoi pe nebunia lui de a se răzbuna pe copil și nevastă. Insistă pe un joc, prea forțat pe alocuri, al actorilor. Și se depărtează de „misterioasa coerență" pe care trebuie să o capete textul lui García în „structura reprezentației teatrale".

Poate Ioana Păun vede la Rodrigo García un teatru „murdar și urât", precum și-l numește dramaturgul, dar nu are forța de a ridica astfel de idei „la un nivel de reprezentare poetică". Or, teatrul lui García un astfel de „interes" urmărește, căci altfel, el nu l-ar scrie.

Totuși, spectacolul nu se șterge ușor din memorie, deși nu-ți poți permite să spui că e memorabil. Spațiul mic de la Teatrul Desant, în care publicul este la un pas sau doi de interpreți, te poate apropia de actul scenic și totodată te poate îndepărta. În cazul dat, te ține la mijloc. De aceea, trebuie de remarcat efortul echipei și, cum spuneam, îndrăzneala de a face trimitere la un text de Rodrigo García despre care critici remarcabili spun că are „o scriitură extrem de personală". Apoi, curajul de a vrea să faci teatru într-un spațiu independent, cum este Teatrul Desant. Aici lumea se încăpățânează și naște proiecte.

OPERĂ, DANS

Luminița VARTOLOMEI

Cele două fețe ale medaliei

Una tragică și cealaltă (absurd-)comică, dar amândouă având în obiectiv filosofia morții; prima supranaturală și a doua suprarealistă, dar ambele exaltând fatalitatea; una romantică (***Logodna,*** dezvoltând *Strigoii* lui Mihai Eminescu) și cealaltă modernă (ilustrând ***Lecția*** lui Eugen Ionescu); cea dintâi creată acum patru decenii de un compozitor bucureștean din generația septuagenarilor (Nicolae Brânduș), iar cea de-a doua aparținând unui (încă tânăr) absolvent al Conservatorului clujean (Șerban Marcu), care a scris-o în 2003; una de extremă complexitate a discursului muzical, cealaltă de voit simplism; prima antrenând un uriaș aparat sonor (într-o proporție covârșitoare redat de înregistrarea efectuată în 1975, cu ocazia primei audiții în concert a lucrării, realizată de Corul și Orchestra de Cameră – pe atunci de Studio – a Radiodifuziunii, sub bagheta lui Ludovic Bács și cu concursul actorilor Fory Etterle și Eva Pătrășcanu), iar a doua rezumându-se la trei voci și câteva instrumente (flaut, clarinet, vioară, violă, violoncel,

Scenă din *Lecția* după Eugen Ionescu

pian și percuție), dar ambele dirijate cu profesionalism de către Vlad Conta; una exprimându-se scenic prin intermediul dansului (în această versiune, datorată coregrafei Adina Cezar – căci, altminteri, autorul avea în vedere pentru montarea operei sale nu baletul, ci pantomima) și cealaltă bazându-se exclusiv pe evoluția cântăreților; prima reducând la maximum contribuția regiei (Anca Daniela Mihuț coordonează doar prezența recitatorului, căci soliștii vocali Madeleine Pascu, Valentin Racoveanu și Ion Dimieru cântă din mijlocul instrumentiștilor plasați într-o margine a spațiului de joc, iar violonistul Florin Croitoru intonează concertistic epilogul operei) și a scenografiei (Luminița Mustață clădește o punte încrucișată sub care sălășluiesc Strigoii – catafalc urcând spre poarta Infernului, străjuită de două uriașe statui negre –, dar îi cedează lui Tom Brînduș misiunea de a crea decorul virtual: când imaculate fantasme feminine, plutind pe spirala roșie a iubirii sau pe cea neagră a morții, și când măruntaiele labirintice ale unor schele sau conducte), iar a doua mizând din plin pe efectul sufocant al unei biblioteci supradimensionate și pe jocul actoricesc (excelent!) al celor trei soliști: Marta Sandu (interpretând convingător prostia încăpățânată a *Elevei*), Adriana Alexandru (*Servitoarea*, savuroasă mai ales în „fandango-ul cuțitului") și Ion Dimieru (*Profesorul*, la fel de firesc în cânt ca și în proză).

Iată cele două fețe ale medaliei cu care Studioul experimental de operă și balet „Ludovic Spiess" al Operei Naționale a onorat ediția din acest an (a XVII-a) a Festivalului bucureștean „Săptămâna Muzicii Contemporane".

Ce-i drept, prima parte a spectacolului-coupé are și elemente discutabile: unele contraziceri flagrante între versurile lui Eminescu și realitatea scenică (de

Scenă din *Logodna* de Nicolae Brânduș

la culoarea părului eroilor şi până la strâmbăturile animalice pe care le execută „Bătrânul alb şi blând" – de fapt, un tânăr purtând pantaloni de stradă şi cagulă neagră!), sau alergătura continuă şi violenţele gratuite ce survin între personaje aflate de aceeaşi parte a baricadei, ca şi inutila permanenţă în prim-plan a recitatorului, între cele două minuscule calupuri de versuri pe care le are de rostit, la începutul şi sfârşitul *Logodnei.* (Dar actorul Constantin Florescu s-a obişnuit, încă de la *Trubadurul,* să stea degeaba, cu ceasurile, pe scena Operei!) Totuşi, coregrafia plastică şi alertă a Adinei Cezar pune foarte bine în valoare calităţile dansatorilor Alina Iacov (*Maria*), Silviu Tănase (*Arald*), Istvan Teglaş (*Magul*), Vlad Mărculescu, Daniel Manea, Ştefăniţă Tănase, Bogdan Plopeanu şi Mihai Pricope (*Strigoii*), secondaţi de patru graţioase tinere (nenumite în foaia de distribuţie).

Şi poate că reacţia spectatorilor ar fi şi mai entuziastă, dacă ei n-ar sta atât de inconfortabil înghesuiţi pe gradenele ridicate în spatele cortinei...

Studioul experimental de operă şi balet „Ludovic Spiess" al Operei Naţionale din Bucureşti – spectacol-coupé: Logodna, **operă-pantomimă de Nicolae Brânduş, după poemul *Strigoii* de Mihai Eminescu;** Lecţia, **operă de Şerban Marcu, după piesa omonimă a lui Eugen Ionescu. Conducerea muzicală: Vlad Conta. Regia: Anca Daniela Mihuţ. Scenografia: Luminiţa Mustaţă. Coregrafia: Adina Cezar. Proiecţiile video: Tom Brînduş. Cu: balerinii Alina Iacov (*Maria*), Silviu Tănase (*Arald*), Istvan Teglaş (*Magul*), Vlad Mărculescu, Daniel Manea, Ştefăniţă Tănase, Bogdan Plopeanu şi Mihai Pricope (*Strigoii*), recitatorul Constantin Florescu, soliştii vocali Madeleine Pascu (soprană), Valentin Racoveanu (tenor) şi Ion Dimieru (bariton) şi violonistul Florin Croitoru; soprana Martha Cristina Sandu (*Eleva*), baritonul Ion Dimieru (*Profesorul*) şi mezzosoprana Adriana Alexandru (*Servitoarea*). Data premierei: 27 mai 2007.**

Culmea baletului academic!

Pare de necrezut faptul că, în cei 151 de ani care s-au scurs de la premiera lui absolută (Paris, 23 ianuarie 1856), *Corsarul* n-a fost montat niciodată la Bucureşti, iar în România doar Opera din Timişoara l-a pus în scenă, acum două decenii... şi mai ciudat este faptul că baletul acesta jucat în toată lumea nu i-a tentat pe realizatorii bucureşteni nici măcar după ce coregraful Ştefan Gheorghe şi trupa lui l-au prezentat cu mare succes şi în Capitală, chiar la Opera (pe atunci) Română...

Cauza unei asemenea îndelungi ignorări nu poate fi nici relativa precaritate a libretului (inspirat, ce-i drept, de un poem al lui Byron, dar încropit de un scriitor destul de obscur – Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges – şi de coregraful Joseph Mazilier), căci defectul este destul de obişnuit în genul acesta, şi nici chiar incoerenţa stilistică a muzicii (aproape fiecare coregraf important care a montat *Corsarul* adăugând la partitura originală a lui Adolphe Charles Adam fragmente din creaţiile altor compozitori: în 1858, la Paris, Jules Perrot l-a introdus pe Cesare Pugni; zece ani mai târziu, la Sankt Petersburg, Marius Petipa l-a inclus pe Léo Delibes şi pe astăzi necunoscutul Riccardo Driga; iar în 1912, la Moscova, A. Gorski a mărit numărul inserturilor la... 20, printre diferiţii lor creatori, deveniţi astfel fără voie

Ovidiu Matei IANCU și Corina DUMITRESCU

coautori ai baletului, numărându-se până și Antonin Dvořák), ci poate doar extrema tehnicitate la care a ajuns în timp coregrafia mereu îmbogățită, pretinzând o reală virtuozitate nu numai tuturor eroilor poveștii (oricum, de două ori mai numeroși decât în majoritatea titlurilor de referință!), ci și unor personaje fără nume (indicate în distribuție ca Trei odalisce, Două sclave, Patru prieteni sau, pur și simplu, Patru soliste) și tuturor ansamblurilor.

Cu siguranță, însă, aceasta este rațiunea ce l-a determinat pe coregraful rus Vasili Medvedev ca la cea dintâi colaborare a lui cu trupa Operei noastre Naționale să opteze pentru ***Corsarul***, fiindcă – dincolo de unele contribuții personale în materie de libret și regie, care lămuresc și completează întrucâtva acțiunea dramatică – marele merit al spectacolului său îl constituie acela de a fi nici mai mult, nici mai puțin decât... culmea baletului academic! Dacă din punct de vedere muzical *Corsarul* tot a devenit un *pasticcio* (în versiunea actuală partitura cuprinzând până și o expoziție de fugă!), Vasili Medvedev s-a considerat perfect îndreptățit să introducă în această „plăcintă" absolut toate ingredientele folosite în întreaga creație coregrafică clasică și romantică. Cu o considerabilă infuzie de profesionalism, pe care fostul solist al Teatrelor „Mariinski" din Sankt Petersburg și „Vanemuine" din Tartu (Estonia), fostul profesor al școlilor de balet din Dresda, Strasbourg, Forli, München, Sankt Petersburg și actualul director artistic al companiei „Open Dance" din Sankt Petersburg a reușit să i-o asigure, trupa Operei

bucureştene prezintă o nesfârşită serie de figuri cu un grad înalt de dificultate (din care nu lipsesc spectaculoasele scene de luptă, inclusiv un excelent „dans al săbiilor"), executate individual sau în grup, uimind şi entuziasmând asistenţa, care nu mai conteneşte cu aplauzele şi ovaţiile.

Şi nu fără temei, căci Ovidiu Matei Iancu (interpretul rolului titular, corsarul *Conrad*) pluteşte la mare înălţime, suspendat parcă într-un jeté de formidabilă amplitudine, Corina Dumitrescu (iubita lui, *Medora*) reiterează cu brio performanţa celor 32 de fouetté-uri din *Lacul lebedelor*, Gigel Ungureanu (negustorul evreu *Isaac Lankedem*) străluceşte deopotrivă în elementele de virtuozitate şi în acelea de un comic irezistibil, Gabriela Popovici (*Gülnara*, sclava lui Seid Paşa şi prietena Medorei) impresionează prin eleganţă şi precizie, Traian Vlaş (trădătorul *Birbanto*) impune atât în solo-uri, cât şi în duete (într-unul dintre ele având-o drept parteneră pe Mădălina Slăteanu, flexibilă şi graţioasă ca de obicei), iar lui Vlad Toader (*Ali*), Valeri Medvedev i-a încredinţat, printre altele, privilegiul de a executa celebra Variaţie intrată în repertoriul internaţional de concurs. Ceilalţi solişti (Andra Ionete, Adela Crăciun, Adina Tudor, Diana Ferencz, Magdalena Rădulescu, Camelia Soare, Monica Bălărie, Raul Oprea, Silviu Tănase, Minami Nogami) beneficiază şi ei din plin de atribuirea unor numere de egală dificultate şi plasticitate, doar cu George Mocanu coregraful fiind mai puţin darnic, fiindcă *Seid Paşa* rămâne încorsetat în maniera tradiţională de a se trata acest tip de personaje, ce se exprimă nu atâta prin dans, cât prin gest şi atitudine.

Fantezia prizelor de mare frumuseţe pune în valoare forţa şi echilibrul, siguranţa şi rezistenţa unor cupluri care – aici, spre deosebire de imensa majoritate a baletelor clasice – nu sunt fixe, ci se desfac şi se compun iar şi iar, în vreme ce numerele de ansamblu oferă pretextul unor dansuri de atrăgătoare geometrie ornamentală, pusă în valoare şi de bogăţia cromatică a veşmintelor în nuanţe cel mai adesea discrete (dar splendide sunt şi cele două costume ale Medorei, cu petale – roşii, respectiv, albastre – net reliefate pe albul tutu-ului!), desfăşurate de către scenografa Adriana Urmuzescu pe fondul culorilor tari ale arhitecturii în stil maur ce alcătuieşte decorul (care prea „fură" însă din spaţiul de joc). Ce-i drept, există şi excese: călugării catolici (sau ce-or fi ei!), copiii nubieni şi dansul nocturn cu ghirlande de flori depăşesc deja justa măsură!

Sub bagheta dirijorului Ciprian Teodoraşcu, orchestra Operei Naţionale realizează, la rândul ei, o veritabilă performanţă: cu preţul câtorva chixuri la alămuri şi falsuri la corzi, tempo-ul aproape continuu ultrarapid este susţinut cu fermitate, iar sincronizarea cu evoluţia balerinilor solişti atinge cote de perfecţiune rar întâlnite la noi.

Opera Naţională din Bucureşti – Corsarul. **Libretul: Vasili Medvedev, după Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges şi Joseph Mazilier, sursa fiind un poem de Byron. Muzica: Adolphe Charles Adam şi alţii. Conducerea muzicală: Ciprian Teodoraşcu. Regia şi coregrafia: Vasili Medvedev, dupş Marius Petipa. Scenografia: Adriana Urmuzescu. Cu: Corina Dumitrescu (*Medora*), Ovidiu Matei Iancu (*Conrad*), Gigel Ungureanu (*Isaac Lankedem*), Gabriela Popovici (*Gülnara*), Traian Vlaş (*Birbanto*), Vlad Toader (*Ali*), George Mocanu (*Seid Paşa*), Andra Ionete, Adela Crăciun şi Adina Tudor (*Trei odalisce* şi *Trei soliste*), Mădălina Slăteanu (*Partenera lui Birbanto*), Diana Ferencz şi Magdalena Rădulescu (*Două sclave*), Camelia Soare, Monica Bălărie, Raul Oprea şi Silviu Tănase (*Prietenii lui Birbanto*), Minami Nogami (*O solistă*). Data premierei: 28 aprilie 2007.**

Sacralizarea cotidianului urban

Fără cuvinte, pe scena Teatrului „Odeon", regizorul Alexandru Dabija deapănă o poveste obișnuită, despre oameni obișnuiți, care trăiesc în cel mai obișnuit timp și spațiu cu putință: astăzi, într-un bloc de locuințe (adică „la bloc", cum sună eronat-gramaticala formulă demult împământenită printre români). Judecând și după selecția citatelor din Paul Valéry și Franz Kafka, din autorii unor scrieri despre Kandinsky și Le Corbusier, sau (cele mai numeroase) dintr-un articol al lui Benoît Goetz, cuprinse toate în splendidul program de sală (o adevărată operă de artă!), spațiul însuși constituie subiectul de meditație pe care acest spectacol îl propune. Iar întâmplările banale din existența celor patru locatari ai blocului reprezintă doar pretextul pentru o *arhitectură coregrafică,* având drept ultim scop demonstrarea faptului că – așa cum afirmă H. Maldiney, în *L'espace et le sacré* – „Sacralitatea unui spațiu este ceea ce face din el un (b)loc". (Evident, tentația de a specula jocul de cuvinte era irezistibilă pentru oricine!)

Care sunt însă elementele sacralității, în acest bloc oarecare, ales de către Alexandru Dabija drept temă a demersului său artistic?

În primul rând, expresivitatea scenografiei imaginate de către regizor în colaborare cu Laura Paraschiv, închipuind primele etaje dintr-o scară exterioară (unde palierele pot fi și balcoane, iar balustradele pot servi drept bară ori tobogan), în spatele căreia se proiectează când filmul vieții dintr-un apartament, când fațada gigantică a întregii construcții (marcând subtil scurgerea timpului, prin pâlpâirea luminilor ce se aprind sau se sting în diverse ferestre) și când forfota cumpărătorilor ce intră și

Foto: Egyed Ufo Zoltan

Răzvan MAZILU și Monica PETRICĂ

ies dintr-un magazin situat la parter, pentru ca în cele din urmă, modulele clădirii să înceapă să transleze, pe orizontală și pe verticală, ca într-un joc electronic.

Apoi, spiritualitatea ce se degajă din acțiunile cotidiene cele mai anoste: mersul pe scări (real) sau cu liftul (imaginar) și intersectarea aparent haotică (dar de mare frumusețe plastică) a traseelor celor patru locatari singuratici (și... emblematici, chiar dacă distribuția nu-i numește astfel: *Tânărul, Fata, Bătrâna* și *Băiatul de cartier),* care inițial se ignoră, pentru ca, treptat, să înceapă să interacționeze (uneori în chip previzibil – precum în idila Tânărului cu Fata –, alteori neașteptat – ca în cazul prieteniei de tip sportiv-competițional dintre Tânăr și Băiatul de cartier).

În fine, originalitatea mișcării coregrafice, foarte coerentă stilistic, în pofida faptului că are nu unul, ci doi autori: Răzvan Mazilu al nostru și israelianul Amir Kolben, fost prim-dansator la „Bat-Sheva" și la Baletul Israelului, cofondator și director artistic al Companiei „Tamar", director de departament al Academiei de Muzică și Dans din Ierusalim, actualmente directorul Companiei de dans pe care a fondat-o acum 11 ani și care-i poartă numele. Firește, coerența stilistică la care mă refer privește momentele ce-i implică pe Răzvan Mazilu și Monica Petrică (cuplul de dansatori... „clasici", dacă pot spune așa, în ciuda faptului că baletul lor este eminamente contemporan), fiindcă evoluțiile celorlalți doi interpreți aparțin altor domenii, pe cât de disjuncte, pe atât de organic integrate în ansamblul acțiunii dramatice: CRBL practică (spectaculos!) un *break-dance* de calitate deosebită, entuziasmând printr-o

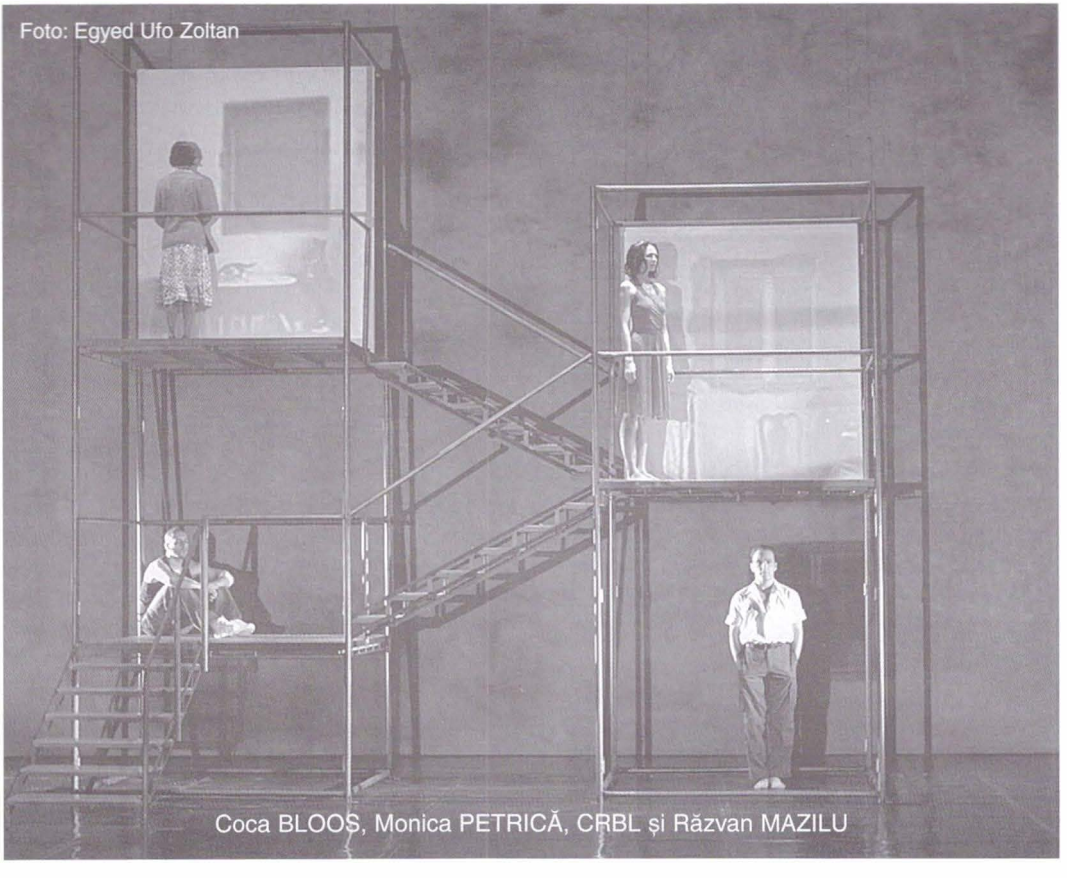


Foto: Egyed Ufo Zoltan

Coca BLOOS, Monica PETRICĂ, CRBL și Răzvan MAZILU

flexibilitate surprinzătoare în raport cu relativa masivitate a trupului său, iar Coca Bloos face din actorie o artă a interiorizării extreme, cu efecte catarctice asupra spectatorilor. Jocul ei ridică o biată poşetă la rangul de obiect ritual, care, după ce a apărat-o de ploaie şi de agresori – fie ei şi imaginari –, culege mana cerească, devenind receptacolul unei euharistii sui-generis: aşezată cu picioarele atârnând dincolo de rampă (aşa cum, în final, va sta minute în şir, pe ultimul palier al scării de bloc, la şase metri deasupra scenei), Bătrâna se împărtăşeşte cu o îmbucătură dintr-un ou (restul împachetându-l pentru mai târziu...) şi cu un degetar de vin, în vreme ce în spatele ei tot ies din magazin persoane cu sacoşele doldora de alimente. De o încărcătură emoţională similară sunt cele două duete-cheie ale spectacolului: întrecerea pe aparatele de fitness dintre Tânăr şi Băiatul de cartier (o veritabilă probă de atletism pentru Răzvan Mazilu şi CRBL, solicitându-le din plin forţa şi rezistenţa) şi scena de dragoste dintre Tânăr şi Fată, caligrafiată cu infinită delicateţe şi graţie, iar în plus, incluzând probabil cel mai lung sărut din istoria coregrafiei, încheiat printr-o priză nemaivăzută, de extremă dificultate şi pentru Răzvan Mazilu (care îşi ridică partenera incredibil de mult deasupra capului), şi pentru Monica Petrică (ce urcă, pe arlechin, spre un simbolic al nouălea cer).

Şi totuşi, întreagă această sacralizare a cotidianului urban ar fi imposibilă fără muzica efectiv sacră a lui Johann Sebastian Bach, unde – aşa cum spune Emil Cioran, citat şi el copios în programul de sală – „nu există sentimente, ci numai lumea şi Dumnezeu, legate printr-o scară de lacrimi pe care urcă alte lacrimi".

Scara aceasta, prefăcută de către cei doi coregrafi într-o coloană sonoră de extremă noblete şi sensibilitate, este însă una care – din păcate – nu va locui niciând în blocurile noastre răsunând de manele... Sublimă utopie, deci, acest *Block Bach* al Teatrului „Odeon"!

Teatrul Odeon – Block Bach, **spectacol de teatru-dans. Regia: Alexandru Dabija. Coregrafia: Răzvan Mazilu şi Amir Kolben (Israel). Scenografia: Alexandru Dabija şi Laura Paraschiv. Visuals Casa Gontz. Muzica: J.S. Bach. Cu: Răzvan Mazilu, Monica Petrică, Coca Bloos, CRBL (numele de scenă al lui Eduard Andreianu, membru fondator al trupei *Simplu*). Premiera: 5 mai 2007.**

Gina ŞERBĂNESCU

Block Bach şi paradoxul sălăşluirii

Recenta premieră de la Teatrul Odeon, spectacolul de teatru-dans ***Block Bach***, ne pune la dispoziţie o întreagă poetică a contrastelor.

La nivel narativ, spectacolul se construieşte prin intersecţia biografiilor a patru personaje: un tânăr (Răzvan Mazilu), o fată (Monica Petrică), un băiat care ar putea trece drept emanaţia mediului în jurul căruia se ţese substanţa dramatică a spectacolului (CRBL, numele de scenă al lui Eduard Andreianu, membru fondator al trupei *Simplu*) şi o doamnă (Coca Bloos), care anunţă de la început ameninţarea camuflată în linearitatea vieţii cotidiene: trecerea timpului, ca durată inautentică într-un mediu aparent fără deschidere spre ceea ce s-ar putea traduce prin transcendenţă.

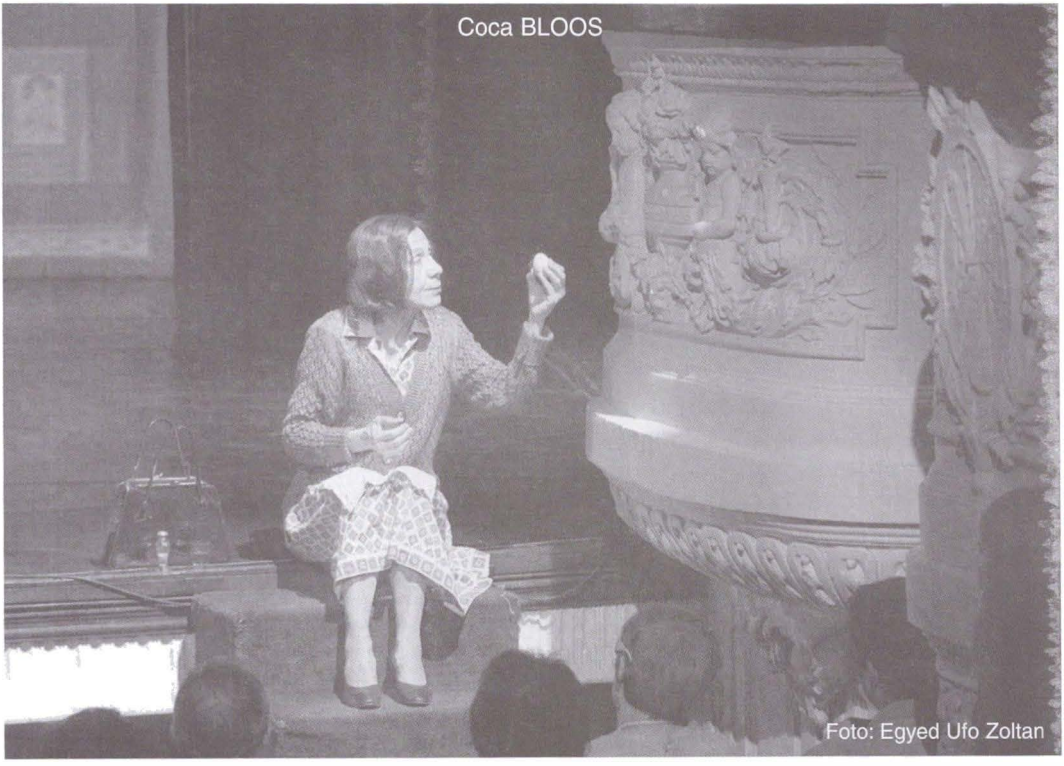
Spectacolul, regizat de Alexandru Dabija cu eficienta discreție a creatorilor autentici din perimetrul teatrului, are, la nivel regizoral, anumite caracteristici care ar putea trece drept principii ale artei teatrale:

- O esențialitate a sugestiei dată de liniile de forță ale spectacolului, puse în lumină de scenografia semnată de regizor, alături de Laura Paraschiv și de proiecțiile (o creație „Casa Gontz") extrem de sugestive atât la nivel concret, cât și ca metaforă locuirii;
- o coerență matematică între simplitatea poveștii și complexitatea semnificațiilor, coerență rezultată din întâlnirea dintre cotidianul marcat de efemeritatea definitorie pentru lumea de la bloc și atemporalitatea muzicii baroce a lui J. S. Bach.
- O integrare ireproșabilă a artei teatrale în ansamblul altor arte (în cazul acesta dansul și artele vizuale), care dau o eficiență și mai mare discursului de factură teatrală, pus în valoare, în deosebi, prin discursul coregrafic.

Block Bach este un spectacol de teatru-dans și, așa cum ne-am obișnuit de multă vreme, această formă de artă este posibilă în perimetrul artistic românesc și grație talentului coregrafic și interpretativ al lui Răzvan Mazilu, care, alături de creatorul israelian Amir Kolben, semnează coregrafia spectacolului și întrupează personajul în jurul căruia gravitează toate semnificațiile.

Axa principală a spectacolului o constituie un paradox al sălășluirii: locuirea autentică este dată de edificiu ca emanație a celui ce îl locuiește. În cazul acesta, edificiul (blocul, absent ca materialitate brută, dar puternic prezent la nivel vizual), aparent inadecvat structurii celor două personaje principale între care se țese povestea de iubire, funcționează ca element de contrast care pune în valoarea întâlnirea celor doi.

Block Bach are meritul de a armoniza limbaje de dans care ar putea părea incompatibile: dansul contemporan ca gen cult (prin interpretarea lui Răzvan Mazilu) și *break dance*-ul ca expresie paradigmatic urbană (prin armonizarea sa impecabilă cu muzica lui Bach, grație interpretării lui CRBL), ambele echilibrate și contrapunctate eficient de modul în care Coca Bloos metamorfozează un discurs teatral în planul sintetic al teatrului-dans. În ceea ce privește asumarea unui discurs coregrafic, trebuie menționat modul în care Monica Petrică dovește o dată în plus că își poate integra expresivitatea oricărei forme de limbaj din perimetrul artei coregrafice. De asemenea, trebuie subliniată coerența între două stiluri coregrafice diferite (al lui Răzvan Mazilu și al lui Amir Kolben), care respectă impecabila logică a contrastelor în virtutea căreia se construiește întregul spectacol; duetul coregrafiat de Amir Kolben, având ca suport muzical fragmentul „Blute nur, du liebes Herz" din *Matthäus Passion* de J.S. Bach, creează atât lirismul, cât și tensiunea ce va constitui substanța solo-ului final al lui Răzvan Mazilu, în care devin manifeste toate semnificațiile prezentate succesiv de-a lungul spectacolului, așezate sub semnul menționatului paradox al sălășluirii. Acest solo, coregrafiat de Răzvan Mazilu, este o reală bijuterie artistică dincolo de estetismul său, de frumusețea ce vine ca un contrapunct pentru mediul în care se țese acțiunea spectacolului. Valoarea acestui moment, expresiv și dificil din punct de vedere tehnic, stă mai ales în modul în care adună în el, ca într-un buchet de ritmuri și suspendări ale mișcării în vederea acutizării unei vădite dinamici lăuntrice, toate semnificațiile spectacolului:



- sălășluirea ca expresie a unei instanțe lăuntrice atinse de o experiență-limită, precum iubirea
- compatibilitatea între medii contrare, precum lumea de la bloc și lumea celestă a muzicii lui Bach.
- coerența între dinamica pasului cotidian și saltul spre transcendența unei lumi inefabile, aflate permanent la îndemână, dar ascunsă de timpul care se dovedește, în egală măsură, rezervor de efemeritate și veșnicie.

Oglindirea este, de asemenea, un principiu al spectacolului *Block Bach.* Între personaje și mediul în care acestea sunt integrate există o permanentă oglindire transfigurată în planul emoțiilor personale. Există două forme fundamentale de oglindire în *Block Bach*: prima este evidentă în relația dintre personaje și mediul creat prin scenografie și proiecții, iar a doua în cadrul poveștii de iubire dintre personajele principale, ambele forme de oglindire fiind sintetizate în soloul final, prin transfigurarea tuturor aspectelor fundamentale ale spectacolului într-o unică instanță scenică și într-un limbaj coregrafic de o mare complexitate și claritate, în același timp.

Lumea din *Block Bach* este desigur, lumea noastră cu toate stereotipiile, frumusețea, speranțele și amenințările ei. Mesajul fundamental constă însă în revelația faptului că accesul la autenticitate nu poate fi asigurat decât de o experiență-limită (în cazul acesta, iubirea) și de modul în ce ne definim ca ființe care sălășluiesc, fie că vorbim de spații exterioare, fie că ne raportăm la sălașuri lăuntrice pe care avem datoria să le construim cu minuțiozitatea și limpezimea transcendentă a muzicii lui Bach.

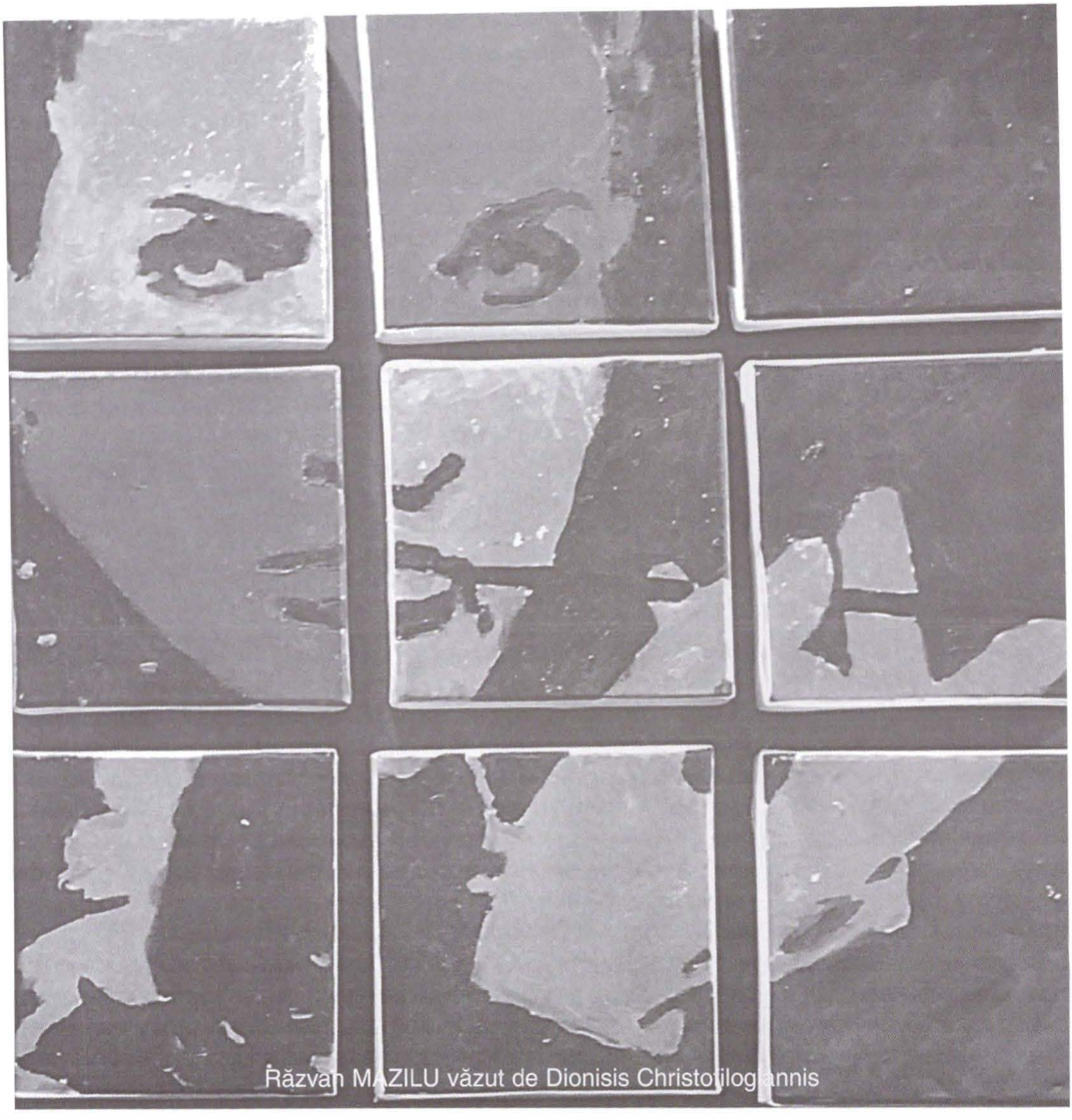
Dionisis CHRISTOFILOGIANNIS:

„Dansatorul, ca și pictorul, aduce cu sine un adevăr"

Născut în 1973, pictorul grec Dionisis Christofilogiannis este absolvent al masterului în pictură și doctorand la Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca. Personalitatea lui Dionisis este o îmbinare interesantă de spirit științific și talent artistic: este licențiat al Universității Scoțiene Strathclyde din Glasgow, specialitatea inginerie mecanică, are și o diplomă de master, obținută la aceeași Universitate, în domeniul design industrial, fiind, în același timp, autorul unor picturi ce indică o mare sensibilitate, tablouri ce au putut fi admirate în expoziții din întreaga lume, din Marea Britanie în România, din Turcia în Germania sau Grecia. Principala sursă de inspirație a picturilor lui Dionisis Christofilogiannis este dansul. Creația sa, care poate fi admirată pe site-ul personal al artistului (http://dionisis.uv.ro/dionisis.html)**, poartă marca unei sinteze interesante între mișcare și nonmișcare, fiind expresia unei întâlniri pline de sens între două arte care au în comun modalități similare de conferire a sensului. Cu ocazia premierei spectacolului *Block Bach* de la teatrul Odeon, în foaierul teatrului a avut loc vernisajul unei expoziții a lui Dionisis Christofilogiannis, având-l ca sursă de inspirație pe dansatorul și coregraful Răzvan Mazilu. În cadrul aceleiași expoziții, a fost proiectat un material video (al cărui protagonist este tot Răzvan Mazilu), material realizat, de asemenea, de Dionisis Christofilogiannis.**

Gina Șerbănescu: *Ce ne puteți spune despre experiența dumneavoastră de pictor care a ales să aducă pe pânză lumea dansului, așa cum este ea înfățișată în diverse culturi?*

Dionisis Christofilogiannis: Am lucrat cu dansatori cubanezi din Compania de dans contemporan din Havana, dar am avut, de asemenea, ocazia să studiez mișcarea dansatorilor-actori de teatru Kabuki din Tokyo. Ceea ce am lucrat pornește efectiv de la bază, de la baletul clasic și, cel puțin la început, pictam tablouri la scară largă, dar am simțit că asta nu ajunge. Cred că frumusețea dansului constă tocmai în varietatea sa. Există atâtea tipuri de coregrafii, de costume de dans, de contexte coregrafice, cred că aici trebuie căutată esența dansului, în această expansiune a stilurilor de dans care indică foarte clar faptul că nu există nicio limită pentru inspirație, ba dimpotrivă! Așadar, proiectul meu, cuprinzând propunerea de a înfățișa dansul prin pictură, a luat amploare. Spre a pune în lumină varietatea și dinamica dansului, am început să pictez tablouri mai mici, dar integrate unui întreg, pentru că întregul reprezintă efectiv dansul. În acest demers, Răzvan Mazilu, care este un mare artist, s-a dovedit pentru mine o sursă extrem de importantă de inspirație, oferindu-mi posibilitatea de a crea o serie unică de picturi și de a realiza un material video care a fost proiectat în cadrul expoziției de pictură pe care publicul a putut-o vedea în foaierul Teatrului Odeon, înainte de recenta premieră a spectacolului ***Block Bach***.



G. Ş.: *Care ar fi, în opinia dumneavoastră, asemănările dintre dans şi pictură?*

D. C.: Dansul, ca sinteză între mişcare şi gând, determină corpul să traseze linii virtuale, curbe, cercuri... În acest „delir", dansatorul se multiplică pe sine, îşi oferă practic nenumărate entităţi, devenind astfel o formă de pendulare între adevăr şi „non-adevăr", între real şi non-real. Exact acelaşi lucru se petrece şi în pictură. Pictorul oscilează permanent între real şi fantastic, se descoperă într-o zonă aflată perpetuu sub semnul schimbării, confruntat permanent cu nenumărate linii şi culori... Adică într-un delir... Dar această modalitate de a fi îl eliberează, pentru că „dansul picturii" îl proiectează într-un plan eliberator. Este uluitor cât de mult se aseamănă aceste două forme de artă, cât de apropiate sunt, cel puţin pentru mine. Această combinaţie între arte are o dublă formă de energie – metaforică şi metafizică. Când privesc un dansator pe scenă, văd, de fapt, nenumărate linii şi

culori, nenumărate instanțe picturale, redate nu cu claritatea și simplitatea unui peisaj estetic, ci prin dinamica și caracterul exploziv al unui corp impecabil. Nenumărate forme se metamorfozează odată cu mișcarea trupului, dar chiar și atunci când trupul este supus nemișcării, pentru că dansul vine din interior, din venele dansatorului, și explodează prin privire. Pe chipul unui dansator autentic se vede realmente ceea ce are de transmis sufletul-ca-zbor și asta se poate remarca într-o simplă sclipire a privirii...

G.Ș.: *Și cum ați defini dansul și dansatorul?*

D.C.: Pentru mine, atât dansul cât și dansatorul reprezintă efectiv *căi*... Dansul este calea prin care corpul dansatorului este proiectat într-un plan al libertății. Nu e nevoie să fii dansator profesionist ca să experimentezi acest sentiment, îți ajunge pornirea sufletească, pentru că până la urmă orice corp poartă cu el propria slăbiciune și este într-o permanentă căutare a eliberării. Astfel, dansul se poate dovedi un leac menit să transfigureze corpul și să vindece răni. Aș putea defini dansul ca un cerc al contradicțiilor armonizate, ca o sinteză a gravității și non-gravității experimentate prin corp, prin dans ajungându-se să se exprime atât supunerea cât și libertatea corpului. Prin dans sunt conectate mișcarea gândului și mișcarea corpului, acestea două dobândind practic același statut. În ceea ce privește dansatorul, el este de asemenea o cale eliberatoare, pentru că prin el se „instanțiază" o formă de mărturisire care este, de fapt, adevăr. Prin integrarea ritmului, el exprimă adevărul. Dansatorul este, fără discuție, extrem de expus, se înfățișează transparent, în fața atâtor ochi, dar până la urmă aceasta este ținta: absența oricărei temeri, pentru că el aduce cu sine un adevăr. Întocmai ca și pictorul... Un adevăr autentic, limpede...

G.Ș. *Care credeți că este cea mai semnificativă caracteristică a „corpului care dansează"?*

D.C. : Principiul de bază revelat prin intermediul corpului uman angrenat în dans este *ritmul.* Nu numai ca purtăm cu noi un ritm permanent al inimii, al sângelui și al respirației, nu numai că orice mișcare a corpului nostru atunci când mergem, alergăm, dansăm, pictăm, scriem, este ritmică, nu numai că producem sunete ritmice atunci când vorbim, cântăm, râdem, sau plângem, dar, într-un final, orice mișcare produsă în și prin corpurile noastre, în mod conștient sau nu, ia naștere în virtutea unui ritm. În acest sens, corpul uman este proiectat ritmic. Astfel, suntem în măsură să asumăm ritmul atât ca principiu intern, cât și ca principiu extern al existenței noastre.

G.Ș. *Cum priviți dumneavoastră relația (sau discrepanța) dintre mișcarea din dans și absența (aparentă) a mișcării din pictură?*

D.C. Ca experiență picturală, fluxul culorilor, în combinație cu liniile, oferă intensitatea mișcării dansatorului. Un pictor are la dispoziție nenumărate posibilități de a reda pe pânză această formă de mișcare, prin urmare, pictura nu are deloc un caracter static. Prin linii simple și culori, pictorul poate crea mișcarea tridimensionala a dansatorului, oferind celui care privește o perspectivă impresionantă, poate aduce în fața unui spectator o serie de mișcări și ipostaze pe care acesta să nu le fi remarcat deloc anterior. Astfel, pictura creează un nou tip de atmosferă în care poate fi integrat dansul, o atmosferă în care portretizarea mișcărilor și expresiilor dansatorului impune pânzei modalitatea în care artistul găsește prin dans o formă de libertate.

Interviu de Gina ȘERBĂNESCU

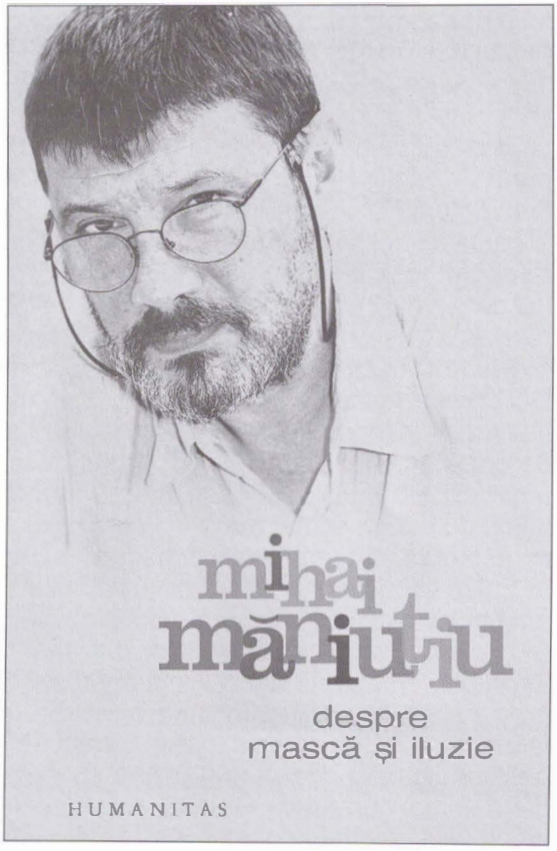
CARTEA DE TEATRU

Mircea MORARIU

Cu dragoste, despre adevărații purtători de frumusețe

În *Cuvântul de încheiere* la cartea ***Despre mască și iluzie*** (Editura *Humanitas*, București, 2007), Mihai Măniuțiu scrie: „Deși sublimate, relațiile pe care le întrețin, ca regizor, cu partenerii mei de joc, sunt, mai înainte de toate, pasionale. Nu mă feresc de acest tip de raporturi, deoarece nutresc convingerea că ele mă îndepărtează de capcanele narcisismului. Adevărații purtători de frumusețe sunt, pentru mine, întotdeauna ceilalți. Ceea ce văd, finalmente, în oglinzile scenei nu e nicidecum chipul meu, ci acela, halucinant multiplicat, al iubirilor mele".

Cine sunt aceste iubiri? Firește, mai întâi teatrul prin forma lui de întrupare, spectacolele, care – și aici Mihai Măniuțiu se servește de un cuvânt de sorginte noiciană – sunt „înființate" de actori. De acel tip de actor ce nu are nimic în comun cu cabotinul, de histrionul care nu ia nimic de-a gata, care nu se repetă, care adoră și practică magia saltului în gol,, care se consumă și arde, care se imaginează pe sine, înainte de orice, ca ființă creatoare aflată în continuă devenire și care știe că rostul și arta sa constau în ceea ce s-ar numi „alte și alte existențe experimentale". Care e conștient că e îndatorat și legat de fantasmele Altcuiva. Care „a descoperit în sânul comunității un mod salutar de a se dedica lui însuși cu cea mai intens-ge-neroasă formă". Care, „jucând pentru alții" și prețuind alteritatea (a fi actor nu presupunea, oare, odinioară a te supune lipsei de toleranță și negării alterității din partea oficialităților, iar această injustiție nu ar cere astăzi o compensație?), izbutește să se răscumpere, „să își depășească condiționările meschine și, de-a lungul unei pasiuni *vindicative*, inițial egoiste, ajunge să guste din tonifiantul elixir al comunicabilității". Care, „căutând să-și dea plăcere...



învață să dea plăcere altora" și să instaureze, pornind de la un moment personal de criză și insatisfacție, „o atmosferă de voioasă destindere comună". Care, pornit în căutarea măștii, masca fiind înțeleasă ca rol, adesea în opoziție cu alte roluri ori ipostaze civile ale aceluiași om-actor, dar și ca salvatoare a jocului de povara ucigătoare a gratuității și facilității, investighează imposibilul forțând, pe cale de consecință, granițele posibilului. Care știe că de fiecare dată își riscă existența, căci „rolul reprezintă fie un prilej de a ajunge la clipe de maximă intensitate a ființării, fie nimic" Care „se primejduiește pe sine", pentru „a trece praguri" și care „poartă o anume mască spre a se face recunoscut drept purtător de mască și, în același timp, drept personaj sau expresie a acelei măști". Care, așa după cum scria undeva Alfred Jarry, „își face corpul" dedicat jocului, abandonându-și pentru o vreme „realitatea spațio-temporală" spre a figura un personaj. Care instituie pe scenă „un discurs corporal" sinonim cu un „delir" întru desăvârșirea căruia sunt convocate vocea, privirea, gura, mâinile, torsul, piciorul, sexul, dar mai cu seamă mintea histrionului. Histrion ce se arată cu atât mai fermecător cu cât e mai animat de „plăcerea naivă și tonică de a-și putea urzi din aparențe chipuri multiple și policrome" de natură să îi exprime capacitatea de a fi" și să îi îndeplinească dorința de a face să germineze în el cât mai multe dintre eurile lui posibile.

Iubiri mai sunt deopotrivă spectatorii, cei cu ale căror iluzii lucrează histrionii. Spectatori în absența cărora – ne învață teoriile comunicării și ale receptării – nu s-ar putea desfășura spectacolul și fără de care nu ar putea ființa actorii, deoarece li s-ar răpi rostul, dar mai ales bucuria „înființării". Histrionul „ține ca toți membrii asistenței să întrețină un raport viu cu iluzia", deoarece numai astfel vor ajunge să facă parte împreună din aceeași lume, iar comunicarea lor va fi posibilă doar așa, în pofida diferențelor dintre ei. Efectul de spectacol născut din interacțiunea dintre actor și spectator va fi generator de ceea ce Mihai Măniuțiu numește *starea de prezență* ce se instituie prin relaționarea activă dintre cei din sală și cei de pe scenă (scena ca *imago mundi*, va spune la un moment dat autorul cărții) și care se concretizează printr-o „relație necontingentă și vitală". Concretizată prin ceea ce Camil Petrescu numea la 1937 „tăcerile active ale spectatorilor". Tăceri ce pot ascunde, în opinia lui Mihai Măniuțiu, cenzurări ale elanului erotic. Actorul e o „stranie ființă care se hrănește cu priviri". Lăsându-se „macerat" de *monștrii* dinlăuntrul publicului, actorul le va epuiza conținutul negativ. Actorul ca agent al exorcizării. Pentru Camus „ vocația actorului este aceea de a se trudi din toată inima să fie nimeni sau să fie mai mulți". Mihai Măniuțiu subscrie, din moment ce alege definiția camusiană drept moto al cărții sale. Dar cum regizorul nu scrie un tratat, ci un eseu, își îngăduie să mai lanseze o ipoteză. Oare nu e în legea destinului actorului să i se potrivească, nu doar în ipostaza diurnă de om o aserțiune a lui Valéry – „Mă nasc mai mulți și mor de unul singur"? Și nu am dreptul eu, cititor al cărții, să mă întreb dacă numărul de ordine al acestui „mai mulți" nu e cumva mai mare în cazul celor zămisliți ori dăruiți pentru a deveni actori, tot așa cum singurătatea morții lor e mai apăsătoare?

Am citit *Despre mască și iluzie*, analiză de extracție fenomenologică a esenței artei actorului, într-o singură după-amiază, dintr-o răsuflare, fără a-mi acorda niciun fel de răgaz, așa cum mi se întâmplă să o fac numai când citesc (admit, rar) poezie. De altminteri, cartea dă frecvent impresia că e asemenea unui poem. Tot la fel cum pare a fi o culegere de aforisme. Nu de teoreme. E o carte de înțelepciune. Am comis față de volum, de obiectul-carte, un act de sacrilegiu, mereu subliniind și decupând pasaje, din care doar foarte puține au fost retranscrise în această pseudorecenzie, gândită mai curând ca un dialog cu vorbele din carte și mai cu seamă cu *ideile* din ea. Știu că celorlaltor pasaje le-am făcut o nedreptate, recunosc că smulgându-le pe

cele reproduse aici din întreg, le-am rupt dintr-o demonstrație ale cărei atribute sunt organicitatea dar și lipsa oricărui demonstrativism. Mihai Măniuțiu are acea calitate rară de a fi scris o carte despre inefabilul artei actorului ca și cum ar fi scris o scrisoare de dragoste adresată zămislitorilor, purtătorilor dar și beneficiarilor de frumusețe. O carte ce e lipsită de pedante note de subsol, cu toate că, dincolo de experiențe și evenimente artistice personale rămase nenumite, dar depozitate în experiență , ea convoacă lecturi multe și consistente, asimilate și nu făcute de fațadă. Măniuțiu își permite luxul de a ieși de sub povara bibliografiei tocmai pentru a ne da ocazia să deslușim mai lesne esența paradoxului ce constituie „puntea dintre perplexitate și jubilație". Cartea, ea însăși jubilație, pornește acum în lume având nu șansa, ci garanția de a se întoarce la autorul ei „cu tot atâtea chipuri vii – ale cititorilor mei – care să vorbească despre pasiunea noastră comună: Teatrul".

Mihai Măniuțiu, *Despre mască și iluzie,* Editura Humanitas, București, 2007.

De la actorie la jurnalism

Sunt mai bine de zece ani de când nu l-am mai văzut pe scenă pe Răzvan Ionescu. Dacă îmi aduc bine aminte, ultima oară l-am apreciat pentru evoluția sa din spectacolul cu piesa *Anton Pann* de Lucian Blaga, la Teatrul Național din București. Cu ocazia unei ediții a *Galei Teatrelor Naționale*, organizată odinioară de Naționalul clujean, s-a întâmplat să ne întâlnim în fața aceluiași ascensor. Și deși nu ne cunoșteam personal, cum nu ne cunoaștem nici azi, am simțit nevoia să îl salut. Era în gestul meu mai mult decât un semn de minimă civilitate, acela de a-i da binețe cuiva cu care împarți pentru câteva minute spațiul redus al unei cabine de lift. Nu ne-am spus niciun cuvânt. Mărturisesc că aș fi dorit să-i vorbesc. N-am îndrăznit să o fac, îmi pare rău , dar...munte cu munte se întâlnește, darămite om cu om. Știam că de ceva timp Răzvan Ionescu devenise și teolog. De altminteri, la începutul anilor'90, pe vremea când programele „Europei libere" în limba română nu fuseseră drastic diminuate din pricina unei decizii nu îndeajuns cumpănite a managementului american, îi ascultasem câteva comentarii difuzate duminica dimineața în spațiul emisiunii *Lumea creștină*. Nu știu dacă azi Răzvan Ionescu mai are vreo legătură instituțională cu teatrul. Știu doar că în 2003 a obținut un doctorat în teatrologie cu teza intitulată *Valori ale sacrului de la ceremonial la transfigurarea scenică – o contribuție restauratoare asupra întâietăților* și că acum pregătește pentru Editura „Curtea Veche" cartea *Când sfinții mergeau la teatru – Ecouri dintr-un altfel de Bizanț*. Aceeași editură la care, la începutul verii, i-a apărut volumul ***România și Julieta la fix,*** ce cuprinde articolele pe care Răzvan Ionescu le-a scris în intervalul 2005–2006 pentru efemerul cotidian *Averea,* unde a fost publicist-comentator, mai rar pentru *România liberă* ori *Ziua* sau pentru publicații de mai mică expunere. Unele comentarii au apărut înainte de anul 2005.

Spre a conferi un caracter rotund cărții sale, articolului ce dă titlul cărții, apărut în iulie 2005, căruia îi e rezervat rolul de uvertură, Răzvan Ionescu îi adaugă un pandant, până acum inedit, ce se cheamă *România, Julieta și bateria.* Acestuia îi urmează un *Autodenunț (În loc de post-scriptum)* în care găsim următoarele rânduri: „Prin scris și vorbă am poluat constant și am subminat cu premeditare valorile

modernității, încercând să-mi smintesc semenii, fie cultivând crezul religios cu parfum poporanist, fie frecventând elitismul paideic de factură laică. Am cultivat și cultiv concepte și termeni impardonabili precum: tradiție, neam, Biserică, jertfă, Basarabia, credință, sat, Piața Universității, etc. Am votat în repetate rânduri Punctul 8 de la Timișoara și m-am pronunțat împotriva derbedeilor securiști...". Mai sunt recunoscute și alte vini pentru care semnatarul cere –„Ajutați-mă să mă eliberez! Demascați-mă! Dați-mă în vileag!" Drept pentru care îi urmez îndemnul, îl „demasc" pe Răzvan Ionescu și îl declar vinovat pentru culpa de a scrie bine și cu miez, de a aborda fără menajamente și fără precauțiuni subiecte majore ale actualității – laice ori religioase – de a „nutri sentimente aride pentru marea majoritate a guvernaților postdecembriști". Scrisul său zămislește la adresa lor nu doar „fraze nu tocmai plăcute auzului", ci chiar mai mult. Calchierea stilului caragialean de tip Rică Venturiano în articolul *Șira spinării (Bucureștiul meu),* unele fraze șfichiuitoare precum „ De mai bine de o lună, România e o lagună, în vreme ce pe domnul Tăriceanu îl strâng cizmele și aduce din ce în ce mai mult a demisie încălțată, iar pe tovarășul Iliescu îl dor (rău) amintirile" sau „Bucureștiul lor e al gropilor din asfalt astupate după modelul cu care își cultivă calvinția primarul Capitalei" îl recomandă pe Răzvan Ionescu drept un redutabil pamfletar. Are dreptate semnatarul cărții atunci când scrie: „Politica autohtonă , scăpată de la Mărcuța în zi de vizită, adică joia, ne înfățișează parada unor figuri de panopticum, ciondănindu-se pentru reforma unei țări despre al cărei teritoriu par a nu fi informați (ei, politicienii, *n.n.*) că a devenit între timp deltă" (*Inundațiile de dreapta și seceta de stânga*). În „țara noastră de telespectatori" este nevoie de oameni lucizi și cultivați care, asemenea autorului acestei cărți, să mai atragă atenția asupra „culturii noastre zdreanță" ori a impusturii din cultură (*Rebreanu și Ciomâzgă* sau *„Cartea deceniului"*), sau a administratorilor culturali (*Dansând cu Bourvil)*, a faptului că profitorii de ieri sunt „conașii" bătrâni și fără cusur în rău de azi (*Conu'intelectual[ului] de stânga* sau *Autorul la Uluci*). Să ne tragă de mână că uităm prea repede (*Condamnați-l pe „Făt Frumos", Bicicleta și răstignirea Maicii Domnului, Vasile Paraschiv*) și să ne spună că e adevărat că iertarea e creștinească, dar că ea trebuie mai întâi cerută. Subscriu întru totul la cele exprimate de Răzvan Ionescu în „studiile de caz" din comentariul *Insuportabila aspirație către dregătorii a turnătorului de la Securitate „în formă continuată" sau cazuri și necazuri... „din dragoste".*

După cum spuneam mai sus, autorul volumului *România și Julieta la fix* are studii de teologie. Cât se poate de firesc atunci ca o parte dintre articolele sale să-i dovedească preocuparea pentru relația dintre oameni și Biserica Ortodoxă, oameni și credință, credință și încredere în cei aflați în slujba Bisericii. *Primejdioasele stereotipii ale modernității* e un text de reflecție de mare altitudine și se cuvine receptat ca atare. *Nobody sau credința ca procent* ar trebui să-i pună pe gânduri pe înalții ierarhi ai Bisericii Ortodoxe. *Mitropolitul* ne invită pe toți să fim mai atenți atunci când judecăm cele bune și cele rele din viața unui om, iar *Epistolarul* cu Ion Zubașcu ne atrage atenția că judecata vieții unui om nu poate fi nicidecum „o temă jurnalistică". Citind textul *Luca și Zosim,* m-am simțit eu însumi vinovat pentru superficialitatea cu care am vizitat Muzeul de icoane pe sticlă de la Sibiel, loc unde am ajuns prin amabilitatea directorului Teatrului din Sibiu, Constantin Chiriac. Articole precum *Papa și grădinarul, Părintele Galeriu, vizionarul* ori *Limba română la Viclaim* se citesc cu bucurie, tristețe și încordare. De fapt, marea „vină" a lui Răzvan Ionescu e de a-și fi pus spiritul reflexiv în sprijinul semenilor săi. O vreme a făcut-o de pe scenă. O face acum prin scris. Cu credința exprimată de motoul împrumutat de la Nicolae Iorga, potrivit căruia „de scăderile alor tăi te doare mai mult decât de ale străinilor. Poleind

păcatele unui neam cu lingușiri cred că-i faci o foarte proastă îndatorire" ori de cel aparținându-i lui Dorin Tudoran care observa „De câte corzi are nevoie, simultan, un arc, știu doar arcul și arcașii. Câte coarde încap în politică, știu doar cei ce pun batista pe țambal. Sau o iau". De fapt și în ultimă instanță, vina lui Răzvan Ionescu e aceea de a refuza să pună ori să ia batista de pe țambalul care cântă cântecul strident și dezacordat ce ne însoțește încă viața.

Răzvan Ionescu, *România și Julieta la fix*, Editura Curtea Veche, București, 2007.

Caragiale și dublurile fictive ale României

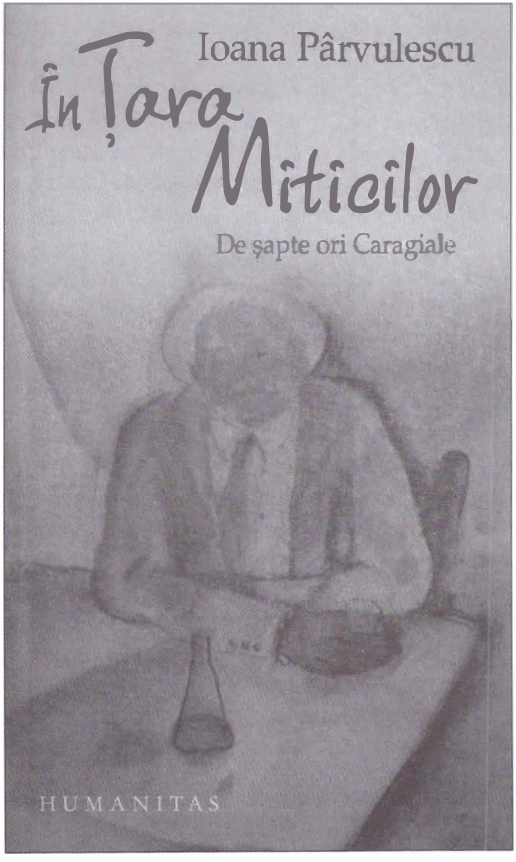
Până și cei ce nu posedă decât o instrucție elementară ar putea, la o adică, să cuteze a înșirui câteva dintre celebrele personaje caragialiene – Tipătescu, Farfuridi și Brânzovenescu, Zoe și Trahanache, Jupân Dumitrache și Ipingescu, Veta și Zița, chiar și Mița Baston (din cea pe care o socotesc cea mai nedreptățită dintre comediile caragialene, adică *D'ale carnavalului*) – îi vin în minte oricui, chiar și la o repede rostire. Cei cu un plus de instrucție îți citează chiar câteva pasaje din clasicul studiu al lui Garabet Ibrăileanu despre onomastica din creația caragialeană. Nu încape însă îndoială că cel mai popular dintre personajele ieșite din condeiul lui Caragiale (de fapt, non-personaj, cum ar spune unii ceva mai sofisticați) e Mitică. În pofida faptului că, așa după cum arată Ioana Pârvulescu într-un magnific mini-eseu de doar 130 de pagini, format de *poche* intitulat ***În Țara Miticilor – De șapte ori Caragiale*** (Editura *Humanitas*, București, 2007) Mitică, personajul generic caragialean, se naște în paginile *Universului* doar la 14 ianuarie 1900, așadar relativ târziu, „suficient de târziu ca să devină un reper al domnilor din lumea lui Caragiale" și devine un „personaj colectiv", niciodată solitar, mereu însoțit de un alt Mitică. Un fel de Adam și Eva ai lui Mitică sunt Lache și Mache sau Mache și Lache, a căror primă intrare în scenă se consumă în 1877 în *Claponul*, ei dovedindu-se frați buni cu flaubertienii Bouvard și Pécuchet, în chip ciudat relativ târziu descoperiți de atât de iscoditoarea critică literară franceză.

Pentru mulți dintre noi, Mitică e sinonimul românului mediu, nepăsător, inconsistent pentru care are importanță mai curând vorba decât fapta. Ardeleanul care sunt nu poate să nu spună că pentru imaginarii „nemți" ce, cel mai adesea se iluzionează a fi transilvănenii, Mitici sunt toți cei de dincolo de Carpați. Dar ori de unde ar fi cei ce vorbesc despre Mitică, e aproape sigur că niciunul nu se gândește că Mitică e de fapt, la origine,...Dumitru, tocmai deoarece „ființele mici", diminutivate sunt cele ce dau savoare lumii caragialene. Mitică trăiește și se simte bine într-o lume funciarmente diminutivată. „Este o lume în care nu se petrec drame, ci dramolete, unde nu există Binele, dar totul se obține cu Binișorul, unde multe rele mici te împiedică să vezi vreun Rău mai mare". Și sentimentele sunt mici în lumea lui Caragiale. Dragostea lasă loc amorului, prietenia e vesel substituită de amiciție. „Paradoxul artei lui Caragiale – observă Ioana Pârvulescu – este că scriitorul are nevoie de dimensiuni colosale ca să dea chip unor miniaturi și de vorba cea mare ca să acopere realitatea cea mică".

Și mai e un paradox. Mitică își face apariția la „bursa" personajelor lui Caragiale în 1900, an de criză. Dar, ne spune Ioana Pârvulescu în ultimul capitol al cărții sale, capitol intitulat *Prețul vieții*, nu este oare bizar că deja în 1901, anul apariției *Momentelor*

care îl consacră în volum pe Mitică, România e deja o țară ce a depășit criza și se arată, după 35 de ani de domnie ai regelui Carol, drept o țară așezată, relativ stabilă și prosperă economic? Bizarerie ce o determină pe exegetă să încheie patru din cele șapte capitole ale cărții sale cu un fel de laitmotiv. Citez doar două dintre cele două formule de încheiere. „Țara Miticilor nu e România contemporană lui Caragiale, ci una dintre multele ei *dubluri fictive* (s.m., M.M.), care-și joacă rolul puțin mai stângaci decât protagonista din istoria reală. Mitică (neapărat alături de un amic nedespărțit) nu are urmași literari notabili. Dispare odată cu lumea lui, deși forța lui literară ne face să-l credem veșnic. E o stea care a murit, dar supraviețuiește obsesiv la nivelul *icoanelor*. Era când nu l-a zărit decât Caragiale. Îl zărim pretutindeni în lumea de azi, deși nu e ecou din cosmosul literar". (*În Țara Miticilor*) Și – „Țara Miticilor nu e România contemporană lui Caragiale. E România din spectacolele contemporane lui Caragiale. Comedianți și public evoluează deopotrivă sub ochiul de regizor al dramaturgului, care învață rolurile și joacă alături de ei. E o Românie-teatru, o Românie-grădină „Iunion", căreia domnul Caragiale îi e și director și sufleor".(*Lumea comèdie*) Carevasăzică, „Țara Miticilor nu e România contemporană lui Caragiale. E România din gazetele contemporane lui Caragiale, între care și cele la care scrie el însuși".

De fapt, *În Țara Miticilor – De șapte ori Caragiale* e o captivantă explorare a acestor „dubluri ficționale" pe care le construiește scriitorul. Și care, după ce le-a săvârșit, ne mai pregătește un paradox uluitor, reprezentat de decizia de a se exila în Germania, țară cu care nu părea a avea nimic în comun, poate în afară de o amintire de tinerețe care, pesemne că a devenit obsesiv-emblematică (*Ce căuta Grecu'în Germania?*) Tot la fel cum caragialescul nu prea are nimic în comun cu mateinul (*Tatăl & fiii*).



Ioana Părvulescu scrie despre Caragiale cu evidentă dezinvoltură și nedisimulată plăcere. Neintimidată de marii exegeți precursori citați, asemenea lui Șerban Cioculescu, lui Florin Manolescu, lui Mircea Iorgulescu, lui Alexandru Paleologu, lui Gabriel Dimisianu, lui Liviu Papadima, lui Dan C. Mihăilescu ori Andrei Pleșu și cărora, ardeleanul ce sunt, nu poate să nu le adauge pe clujenii Maria Vodă – Căpușan, V. Fanache sau pe ieșeanul Alexandru Călinescu. E sigur că Ioana Pârvulescu e îndrăgostită de opera lui Caragiale. Îndrăgostită, iar nu amorezată. Poate și fiindcă, după cum scrie ea însăși, în fraza finală a cărții sale, „în piramida pe care o reprezintă opera lui Caragiale, viața este valoarea cea mai prețioasă".

Ioana Pârvulescu, *În Țara Miticilor – De șapte ori Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2007.

Teatrul japonez și codurile sale

Cuvântul înainte la cartea ***Lumea teatrului japonez*** (*Arta spectacolului în vechea Japonie*), apărută în 2006 la Editura Vestfala din București, sub semnătura lui Octavian Simu, e cât se poate de lămuritor în privința premiselor de la care a plecat autorul. „E binecunoscută și firească – zice Octavian Simu – fascinația pe care o exercită asupra noastră lumea Extremului Orient și, mai cu seamă, cea a Japoniei". Dorința de apropiere de această lume, dar și de sufletul japonezului, un om a cărui conduită e foarte diferită de cea a noastră, a europenilor, a cărui viață se desfășoară sub semnul rigorii și al programării extrem de stricte, guvernată de un sistem de valori net deosebit de al nostru, e una reală, dar greu de satisfăcut. Cel mai adesea trebuie să ne mulțumim cu puținele filme, cu puținele traduceri din literatura japoneză, cu extrem de rarele cărți de popularizare. În opinia lui Octavian Simu, una dintre căile de acces către această lume deopotrivă ciudată și fascinantă, e cea a „investigării universului dramaturgic, al teatrului tradițional, sau, mai corect spus, al *artei spectacolului*".

Odată intrați în miezul cărții, vom vedea că fraza mai sus citată conține, prin ea însăși, în rezumat, o seamă de elemente ce diferențiază teatrul japonez de cel european. Ceea ce contează cu adevărat e *arta spectacolului,* fundamentată pe un bogat sistem de coduri care fac ca definitorii pentru teatrul japonez să fie arta și statutul actorului. În funcție de genul de spectacol în care joacă ori pe care îl cultivă, actorul, ca ființă socială, a avut parte de tratamente diferite. Doar interpretul de teatru *Nô* (cea mai cunoscută formă de teatru cult) a beneficiat mai totdeauna de respect și recunoaștere în ierarhia socială, putând accede până la statutul de samurai, în vreme ce interpreții de teatru *Kabuki* (formă de teatru popular de mare impact) au fost considerați drept ființe al căror loc era undeva la periferia societății. Dar indiferent de genul pe care l-au slujit, actorii s-au constituit în caste. Fie că aparțineau ori nu aceleiași familii biologice, ei erau pregătiți încă de la o vârstă fragedă pentru ceea ce va însemna mai mult decât viitoarea lor profesie, ci chiar condiția lor de viață. Vreme îndelungată au avut dreptul de a deveni actori doar bărbații, ceea ce însemna că rolurile feminine erau interpretate de persoane de sex masculin. Se ajungea până acolo încât, în cazul interpreților unor anume forme de teatru tradițional, mai cu seamă în cel reprezentat de *kabuki*, o anume specializare se prelungea chiar și dincolo de scenă.

Preeminența actorului, ale cărui mijloace de exprimare erau mai cu seamă de esență non-verbală – gest, dans, expresivitate corporală, impactul machiajului – și-a pus amprenta asupra literaturii dramatice japoneze. O literatură în general săracă, rudimentară, cu puțini profesioniști redutabili. Alături de actori, în spectacolul de teatru japonez un rol însemnat revine dansatorilor și instrumentiștilor.

Revenind la sus-menționatul *Cuvânt înainte*, trebuie să observ că din el se mai desprinde o idee, reprezentată de convingerea lui Octavian Simu potrivit căreia „nimic nu poate reflecta mai bine sufletul poporului japonez decât teatrul său unde, cum vom vedea, eroismul personajelor istorice se conjugă cu delicatețea lor rafinată, dar și cu o filosofie anume aflată mai mereu în pragul renunțării".

Autorul izbutește să demonstreze, în cele mai bine de 300 de pagini ale cărții sale, faptul că în Japonia teatrul este o artă perfect codificată. Regulile sale sunt dintre cele mai limpezi și mai neiertătoare, așa încât nu trebuie să ne mire că a existat o epocă în care nerespectarea lor, ori chiar încălcarea unei singure reguli

avea urmări dintre cele mai dure, concretizate nu doar în sancțiunea emoțională ori morală a insuccesului. Excluderea din teatru putea fi urmată de pedepse dintre cele mai umilitoare. Poate că nicăieri mai bine decât în Japonia nu e ilustrată mai elocvent relația dintre teatru și societate, o societate pentru care fundamentale erau onoarea, rigoarea, disciplina, decantarea pe clase și statusuri.

Organizarea amplului material informațional conținut în carte urmează o formulă tradițională. Se urmăresc *Începuturile,* apreciate a fi „timide, rudimentare, efemere", însă intim legate de cultura chineză sau indiană. Ca și în alte părți ale lumii, „originea teatrului japonez se află în dans", așa încât autorul volumului înregistrează și trece la descrierea minuțioasă a mai tuturor formelor de dans tradițional care îi par a conține însemne de teatralitate. *Teatrul clasic,* căruia îi e consacrat un vast capitol, e ilustrat de drama lirică *nô* și de farsa *Kyogen.* Fiecare dintre noi credem că știm câte ceva despre teatrul *nô.* Există chiar profesioniști ai artei spectacolului care ne livrează montări prezentate a fi în stilul acestui gen de teatru. Cele mai multe sunt însă expresii diletante. Teatrul *nô* e definit de Octavian Simu drept „fuziunea armonioasă, în virtutea unor criterii estetice bine cristalizate, absolut specifice, a cântului (*uta*), recitativului (cuvânt= *kotoba*), dansului și muzicii instrumentale". Se întocmește la modul sistematic un istoric al genului – *nô* s-a schițat ca artă de sine stătătoare în secolul al XIV-lea și și-a conturat forma în veacul următor – se vorbește despre interpreți (actori și formarea acestora, operație îndelungă și anevoioasă ce azi se cheamă *training*), dar și despre coriști și muzicanți. Teatrul *kyogen* a apărut, asemenea farselor medievale europene, în „miezul spectacolelor" *nô*, pentru ca mai apoi să-și dobândească independența. O a treia secvență a cărții e dedicată examinării a ceea ce Octavian Simu numește *teatrul popular*, adică teatrul declarat dedicat marelui public, cu formele sale cele mai relevante *bunraku* (un teatru al marionetelor) și teatrul *kabuki.* Dacă teatrul *nô* se adresa cu precădere elitelor, teatrul *bunraku* și *kabuki* aveau o altă țintă și, prin urmare, se bizuiau pe criteriul *accesibilității.* Și aici semnatarul cărții urmărește, după un plan consecvent, originile fiecărui gen, schițează portrete ale personalităților actoricești cele mai proeminente ce au contribuit la promovarea genului în cauză, insistă asupra regulilor ce definesc profilul respectivelor genuri, vorbește despre rolul muzicii, al orchestrei și al instrumentiștilor. O a patra parte a cărții, din păcate nițeluș cam prea sumară, e consacrată *Teatrului epocii moderne*, deci spectacolului teatral de după anul 1868, epocă în care începe să se modifice statutul până atunci periferic al textului dramatic.

Nu avem nicăieri în corpusul cărții niciun fel de indiciu de natură să ne ofere un minimum de informații despre autorul ei. În bogata *Bibliografie* din final, figurează însă alte două cărți scrise de același Octavian Simu, cărți dedicate civilizației japoneze tradiționale și mitologiei japoneze. Semn că scrierea volumului *Lumea teatrului japonez* e parte a unui program cultural și de cercetare bine definit și nu împlinirea unui simplu capriciu. Cum, după știința mea, până la ora actuală mai beneficiem doar de o carte scrisă de Laura Cocora ce studiază cu atenție teatrul japonez (carte cu o circulație, din păcate, restrânsă și în consecință puțin comentată), cea datorată lui Octavian Simu e una demnă de toată atenția.

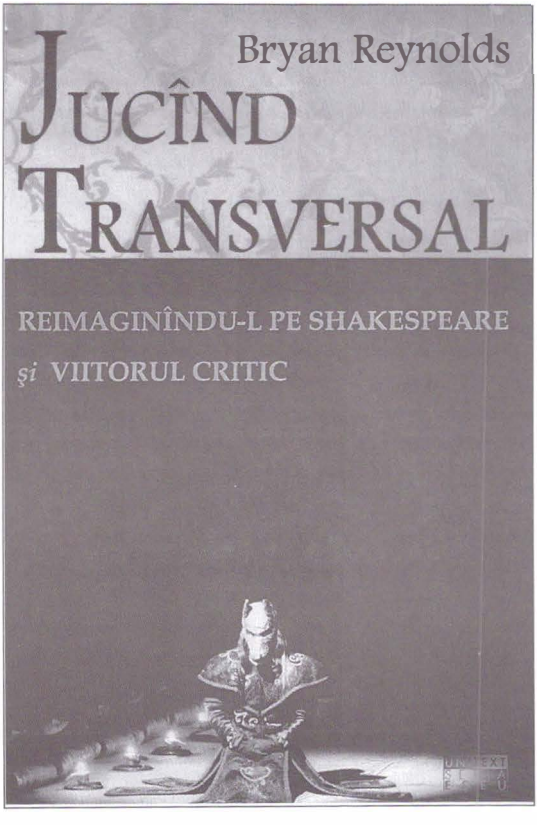
Octavian Simu, *Lumea teatrului japonez (Arta spectacolului în vechea Japonie),* Editura Vestfala, colecția „Sinteze", București, 2006.

Discurs asupra metodei

Cartea ***Jucând transversal – Reimaginându-l pe Shakespeare*** **şi** ***viitorul critic***, ce îl are drept principal autor pe Bryan Reynolds, apărută în limba română în 2006 la Editura UNITEXT din Bucureşti, beneficiază de o *Notă a autorului*, o *Notă a traducătorului* (Cipriana Petre), de o substanţială prefaţă intitulată – *Deveniri critice – de la* Devenind criminal *la* Jucând transversal, prefaţă semnată tot de Cipriana Petre, de o *Anexă* cu valoare sintetică, numită *Poetica transversală: modul i.e. zooz* (un fel de minidialog mai mult sau mai puţin platonician), şi de o listă ce conţine *Note despre colaboratori.* De-abia din această ultimă secvenţă a volumului dobândim certitudini cu privire la identitatea şi calificarea profesională ale autorului principal. Aflăm, aşadar, că Bryan Reynolds este profesor şi conducător de studii-doctorate în domeniul teatrului (pe englezeşte numit *drama*) şi autor a numeroase articole despre Shakespeare, Cixous (o fi Hélène?), Certeau, Dekker, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Guattari, Middleton, Roman Polanski şi Robert Wilson. În plus, e scriitor de piese de teatru şi de scenarii de film. Plaja aceasta extrem de vastă de preocupări, născută dintr-un număr impresionant de lecturi şi concretizată în cărţi apărute la edituri cu renume internaţional (Palgrave Macmillan), de experienţe cognitive îşi spune cuvântul în felul în care e scrisă cartea ce face obiectul însemnărilor de mai jos, în uşurinţa aproape ameţitoare cu care Reynolds şi colaboratorii săi, unii profesori cu renume, alţii doctoranzi, parcurg nenumărate spaţii culturale, istorice , sociale şi epistemice, slujindu-se de o metodă critică nouă, intitulată *teoria transversală,* al cărei creator e tocmai Bryan Reynolds. Nu ştiu cât de cunoscută şi de acceptată în afara mediului academic al Universităţii din California e metoda cu pricina. Sentimentul meu e că scriind şi publicând cartea care, iată, vede acum şi o versiune în limba română, Bryan Reynolds e mai curând preocupat să ofere un „discurs asupra metodei" întru explicitarea valorilor şi demonstrarea avantajelor căreia se slujeşte de creaţia shakespeariană şi valorizările ei de dată relativ recentă. Nu ştiu, apoi, dacă *Jucând transversal – Reimaginându-l pe Shakespeare* şi *viitorul critic* e tocmai o carte pentru ceea ce, la modul impropriu, firesţe, am putea numi „cititorii cartezieni", raţionalişti. Oricum, e cert că ea nu va plăcea deloc adepţilor gândirii „binare". Sigur, mai degrabă, volumul e pe placul cititorilor familiarizaţi cu poezia modernă, din aceea scrisă de la Mallarmé ori, şi mai bine, de la suprarealişti încoace şi asta fiindcă metoda transversală aspiră la asocierea infinită a tot felul de detalii regăsibile într-un microcosm finit (acela al operei supuse analizei), în cazul de faţă creaţia shakespeariană, numită *shakespaţiu.* Prin *shakespaţiu* se defineşte multitudinea de spaţii comerciale, politice, sociale şi culturale, deopotrivă skespeariene sau „*afectate-de – Shakespeare*". Spaţiile influenţate de Shakespeare sunt extrem de diferite, sunt convenţionale ori nonconvenţionale, depăşesc limitările temporale. Termenul de *shakespaţiu* a fost inventat de Reynolds împreună cu Donald Hedrick (profesor la Universitatea din Kansas) „pentru a defini spaţiul articulatoriu prin care discursurile, adaptările şi utilizările lui Shakespeare s-au răspândit trans-istoric în peisajul internaţional". Si aceasta deoarece, „spre deosebire de majoritatea scriitorilor şi a altor figuri cu prezenţe spectrale puternice, spaţiile străbătute, ca figură emblematică din secolul al XVI lea şi până secolele douăzeci şi douăzeci şi unu au fost extraordinar de numeroase şi de diverse". (cf. capitolul *Spectacolul transversal*). „*Shakespaţiul* a iradiat şi iradiază teritorial – este un spaţiu transportator, transformativ, în care

visele sunt produse, urmate, virtualizate şi împlnite" Comparabili, însă nicidecum egalii lui Shakespeare, ar fi Marx (admirator înfocat al autorului lui *Hamlet*) şi Freud. Această mobilitate cu totul aparte a lui Shakespeare reprezintă motivul pentru care ceea ce se întâmplă în multe piese shakespeariene poate fi relaţionat de minţile istete cu evenimente istorice ori sociale dintre cele mai diverse, de la oribila crimă comisă de adepţii cultului lui Charles Manson, care la 9 august 1969 au pătruns pe proprietatea din Hollywood Hills a regizorului Roman Polanski şi a soţiei sale, actriţa Sharon Tate, ucisă cu bestialitate, la atentatele de la 11 septembrie 2001 ori la „nevroza" Osama Bin Laden.

Dacă e adevărat ceea ce ni s-a repetat la universitate până la saţietate, citându-ni-se titlul unei cărţi celebre, şi anume că Shakespeare e „contemporanul nostru" ori e mai curând corect că „poate că nu este contemporanul nostru în sensul de a fi la zi , însă el este contemporan cu tiparele noastre de comportament mai adânci şi de aceea el este contemporan cu tiparele noastre comportamentale mai adânci..." (cf. John Elsom – *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994), atunci ce poate fi mai firesc decât să pătrundem în interiorul subiectivităţii operei shakespeariene slujindu-ne de propria noastră subiectivitate, subiectivitate ce înseamnă un amestec de stări afective şi cognitive care într-o dublă operaţie, de coliziune, dar şi de conjuncţie, petrecută în etapele complementare ale producerii, respectiv receptării fiecărei noi versiuni scenice, se manifestă fără zăgazuri? Teoria transversală pusă la punct de Bryan Reynolds mizează pe cât mai îmbelşugata noastră subiectivitate. După cum observă Cipriana Petre în prefaţă, „*cititorul ideal* al lui Reynolds este unul care *intră* fără prejudecăţi în spaţiul critic al cărţii şi *devine* critic în timp ce călătoreşte prin aceasta, generându-şi astfel propriile înţelesuri ale teoriei, care, la rândul lor, devin ele însele parte (critică) a spaţiului discursului teoretic".



Atât în corpusul studiilor unde figurează ca unic semnatar, cât şi în cele scrise împreună cu un coleg ori vreun discipol (care se numesc D.J. Hopkins, Janna Segal, Donald Hedrick şi Axana Thompson), Bryan Reynolds se arată intens preocupat de furnizarea de detalii suplimentare asupra teoriei sale, dar şi de sublinierea caracterului său nelimitativ, în sensul că aria de interpretare a codurilor conţinute în coduri la a căror deslușire ar putea contribui metoda transversală cu care noi, în calitate fie de cititori, fie de spectatori,suntem îndemnaţi să empatizăm, e presupusă a fi mereu deschisă. Ea nu conţine practic zone interzise, ipoteze riscante, iar normele de prudenţialitate pe care le presupune interpretarea sunt extrem

de laxe şi deschise completării venite dinspre noi. Care devenim într-un fel coautori la un spectacol de idei. Rolul la care aspiră practic Reynolds e unul similar celui jucat de teoreticianul Artaud ce milita pentru suprimarea frontierelor spaţiale şi implicarea spectatorilor în joc. Cititorul ţinut a deveni un partizan al metodei transversale e învestit cu un rol asemănător actorului transversal. Scrie, de altminteri, Bryan Reynolds – „Haotic şi nelimitat, teritoriul transversal este un spaţiu misterios , provocator şi transformaţional prin care oamenii călătoresc când desfid sau depăşesc graniţele conceptuale şi/sau emoţionale ale adreselor lor subiective precise..." Iar pentru ca metoda transversală să poată fi pusă în practică, ea are nevoie de o metodologie numită *modul investigativ-expansiv* (prescurtat: *i.e.*). „Mobil şi ramificat – precizează Reynolds – modul investigativ-expansiv rezistă la predeterminare sau circumscriere, necesitând măsurări continue şi reparamatrizări ca răspuns la apariţii neaşteptate, chiar subite, ale unor disfuncţionalităţi, situaţii dificile şi informaţii noi, pe măsură ce deduce, depistează arderi, urmează drumuri nebătute, face excursiuni tangenţiale şi, în acelaşi timp, se extinde analitic cu rigurozitate". De fapt, analiza investigativ-expansivă, parte a poeticii transversale, nu e altceva decât teorie transversală în practică.

Practica este exersată de Bryan Reynolds şi colaboratorii săi prin analizele asupra spectacolului *Hamlet* ce l-a avut drept protagonist pe Robert Wilson (dar şi cu doi protagonişti „ascunşi", dintre care unul, pe numele lui Wolfgang Wiens, e minuţios „demascat" de Reynolds), pe sublinierea determinărilor sociale, istorice, rasiale din *Othello* şi pe accentuarea detaliului că Desdemona e un agent activ ce îşi doreşte propria distrugere, slujindu-se de „conductorul socio-politic" (alt concept de bază utilizat de Reynolds) care e Iago, pe adaptarea cinematografică a piesei *Macbeth*, primul film regizat de Polanski după tragedia sa familială, pe câteva adaptări ale *Furtunii* şi pe examinarea funcţiilor diferite ale „spiritului fără trup", Ariel, pe comentarea unei scene în genere eliminată din *Henric V.* E vorba de o practică fundamentată pe convingerea răspicat afirmată de autor, în conformitate cu care teoria transversală constituie „o nouă poetică şi o estetică pentru viitorul critic".

E dincolo de orice discuţie că *Jucând transversal – Reimaginându-l pe Shakespeare* şi *viitorul critic* abordează în chip curajos şi iconoclast literatura dramatică shakespeariană. E tot la fel de limpede că *shakespaţiul* e o realitate pe care noi, spectatorii români, o resimţim fie şi numai prin frecvenţa cu care marele dramaturg englez intră în repertorii. Poate cel mai acut l-am simţit la începutul anilor '90, când exemplarul *Hamlet* din 1985 al lui Tocilescu a intrat în conjuncţie cu o realitate de care mustea dar care până atunci nu putea fi numită explicit. O seamă de amănunte ce ţin de esenţa însăşi a metodei tranversale îmi rămân încă neclare. Dar autorul ne dă adresa lui de e-mail şi putem oricând să dialogăm cu el pentru explicaţii suplimentare. O transcriu şi eu: *breynolds@uci.edu.* Am înţeles însă că a confunda metoda avansată de Reynolds cu interdisciplinaritatea ar fi o eroare şi asta fiindcă „analiza interdisciplinară înclină către liniar" în vreme ce „analiza transversală... se plimbă liber, prin şi peste domeniile analizei, în jurul sau în afara lor" şi asta fiindcă metoda cu pricina „apreciază călătoria – mişcările transversale – mai mult decât orice scop final".

Bryan Reynolds – *Jucând transversal – Reimaginându-l pe Shakespeare* şi *viitorul critic*, Editura UNITEXT, Bucureşti, 2006.

Doina PAPP

„L'espace d'un instant" – la cinci ani de la apariție

L'espace d'un instant (găsiți dumneavoastră traducerea potrivită!) este o editură originală, afiliată unei structuri instituționale numită **Maison d'Europe et d'Orient,** din care face parte și România. Finanțată de Ministerul Culturii din Franța, FASILD (Fondul de acțiune și susținere a integrării și luptei contra discriminării), această casă a Europei și Orientului, a fost creată pentru promovarea culturii orientale în Franța, și deci în lume, îndeosebi a dramaturgiei și teatrului. Am aflat despre prodigioasa ei activitate cu ocazia unei călătoii în Albania, la un festival, unde directorul acestei instituții, teatrologul Dominique Dolmieu, mi-a oferit un volum cu titlul ***Balcanisation générale.*** Fabuloasă această lucrare, conținând transcrierea discuțiilor de la o reuniune a respectivului for cultural, în care sunt reiterate toate problemele din Balcani și concepțiile adesea eronate despre acest spațiu, cu care dialoghează reprezentanți ai diferitelor popoare din respectivul areal geografic. Ulterior, am luat cunoștiință de activitatea oamenilor lui Dolmieu, colaboratori organizați în comitete lingvistice și de lectură, datorită cărora au văzut lumina tiparului în limba franceză cca 50 de titluri de piese, multe dintre ele beneficiind și de spectacole-lectură la **Théâtre Syldave**, unitate aferentă sus-numitei edituri. O parte dintre aceste titluri au fost achiziționate, la sugestia mea, de UNITER, fiind o bogată sursă de documentare pentru cei interesați. Printre numele puse în circulație de editură se află personalități cunoscute ca Hristo Boicev, Matei Vișniec, Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu, Biljana Srbljanovici, Saviana Stănescu,Mira Marcovici, dar și piese ale altor autori, la fel de interesanți, din Albania, Kosovo, Croația, Cecenia, care au dobândit prin traducere alte șanse de răspândire.

Asociația și Editura pariziană intervin și în apărarea principiilor drepturilor omului, militând în favoarea culturilor care încă se mai luptă cu tendințele dictatoriale din țările lor, prin publicarea unor texte angajate într-o problematică actuală. (Vezi recenta campanie pentru libertatea cuvântului din Belarus sau Cecenia).

De curând, Editura L'espace d'un instant a împlinit cinci ani de existență, ocazie cu care membrii marcanți ai reuniunii s-au întâlnit la Paris pentru a discuta rezultatele unei munci extrem de utile.Cu concursul Centrului Național de carte, a Festivalului Passage à Nancy, Maison „Antoine Vitez" și Théâtre Studio d'Alfortville, editura produce constant carte de teatru dintr-o zonă vitregită și adesea prost înțeleasă de o Europă încă divizată pe niveluri de apartenență. Cum s-ar spune, unii sunt mai europeni decât alții, și toți uităm că din Balcani au izbucnit mari conflagrații. (O impresionantă imagine asupra statutului de „noneuropean" redă Stefan Capaliku în piesa sa intitulată *I am from Albania*).

Făcându-și bilanțul, originala editură rememorează o etapă recentă a cercetărilor din zona Caucazului , direcție spre care s-au extins preocupările sale, urmate de tipărirea volumului *Génération jeans* de Nikolai Khalezine, *Nous* sau *Bellyood* de Pavel Priajko, Pavel Rassolko,Constantin Stechik. În primăvara lui 2001, la inițiativa lui Dominique Dolmieu și Céline Barcq, vreo cincizeci de artiști veniți din vreo douăzeci de sate din Caucaz, din Balcani și Europa Orientală, s-au întâlnit la Tbilissi, în Georgia

pentru a face un spectacol împreună. Conceptul a fost sugerat de Mustapha Aouare. Fiecare companie comanda un text original de cca 7 minute pentru o mică scenă. Plecând din Paris, pentru un periplu de 17.000 km, *Les petits-Petits* a traversat cu spectacolele sale Georgia, Armenia,Turcia, Grecia, Muntenegru, Serbia, Croația, Slovenia, Italia, Belgia, Franța, la bordul unui autobuz roșu. Patrik Marega Castellan povestește această aventură cu toate conotațiile și culisele ei în cartea *Courts-Circuits* – o călătorie într-un „Far East" mai apropiat decât ne închipuim. Autorul este, în prezent, comisar pentru drepturile omului la Națiunile Unite.

Asemenea povești provoacă Maison d'Europe et d'Orient și editura sa care are în pregătire, în colaborare cu Sindicatul Național al artelor vizuale, și un volum cu titlul *Arts vivants en France: Trop de Companies?*, consacrat punerii în discuție a acestui fenomen dinamic care reflectă în fond mutații socio-economice și culturale.(Pentru comparație, a oferit și subsemnata un material privind trupele teatrale independente din România, cu experiența lor recentă).

Cu ocazia aniversării a cinci ani de la înființarea editurii, analiza a arătat că cele mai vândute titluri din ultimul an au fost: *Les loups* de Moussa Akmadov, *Le septième kafana* de Dumitru Crudu, Nicoleta Esinencu și Mihai Fusu, *Hotel Europa* de Goran Stefanovski.

Raportul final al activității situează la capitolul referințe critice pe primul loc România cu 207 prezențe. Din comitetul lingvistic român fac parte Sebastian Vlad Popa, Claudiu Groza, Mihai Fusu și subsemnata. Contribuții importante la traduceri are compatrioata noastră Mirella Patureau.

Pentru finele acestui an, preconizăm „une saison roumaine" la Théâtre Syldave al Casei Europa–Orient cu lecturi din piese traduse și în curs de traducere.

Nu numai rezultatele practice ale acestei structuri sunt impresionante și demne de urmat, ci și modul în care e organizată și funcționează. Și e doar un ONG. De utilitate publică, ce-i drept. Dar cu o relevanță internațională demnă de invidiat.

Constantin PARASCHIVESCU

Condiția păpușarului

Prezent cândva la un festival de păpuși și marionete, am avut curiozitatea să asist, la unul din spectacole, de la cel mai înalt punct al sălii. Se juca, nu știu de ce, în sala mare a teatrului dramatic, nu la sediul mai redus al gazdelor (probabil din motive de sporită afluență a publicului) și m-am urcat la galerie, sus de tot, ca în vremea studenției. Priveam de acolo în picaj, cum s-ar zice, având perspectiva dublă a spațiului scenic, cel de joc, din fața panoului-decor și cel din spate, pe unde se perindau în costume negre animatorii. Aplecați, târâș, furișându-se în culise, revenind ghemuit și așteptând momentul să manevreze o siluetă enormă care se profila peste panou. Una din figuri înățișa un balaur și trebuia mișcată de doi mânuitori, care nu se ridicau niciodată în picioare, să nu fie văzuți. Ce chin!, mi-am zis, pe bietul animator, ca să ne dea nouă senzația seducătoare a ficțiunii, mirajul artei. Și găsesc o confirmare în paginile unui volum editat la Iași („Princeps Edit") de doamna Anca Doina Ciobotaru, actriță, regizoare și dascăl, ***Teatrul de animație – între magie și artă***. Care spune: „Neștiut, stă în spatele paravanului, în umbra

păpușii sale. Spectatorii nu cunosc nici identitatea și nici efortul păpușarului; pentru ei, acolo cineva se joacă, face glume. Nimeni nu se gândește la pozițiile incomode de animare, la faptul că vocea și trupul sunt supuse unor tensiuni nebănuite. Totul pare atât de facil încât travaliul nu mai poate fi ghicit, iar identificarea păpușarului cu păpușile sale pare firească". Doamna Ciobotaru a trăit experiența artei păpușărești în trupa Prichindel din Iași, unde a jucat în perioada 1996–2001, alături de o familie cu renume în domeniu, Brehnescu și sub regia cunoscutei animatoare și îndrumătoare Natalia Dănăilă. Nucleu de pasionată pregătire profesională, numit chiar Școala de la Copou, unde fiecare repetiție devenea o lecție de teatru, zice dânsa. Acolo „... am avut șansa de a fi părtașa unor *miracole* care adunau laolaltă copii și adulți, soldați în permisia de duminică și domni venerabili". Acești artiști n-au cultul vedetei, nu sunt bântuiți de invidii, cred, îi domină modestia și o splendidă generozitate. „Identitatea actorilor se contopea cu cea a eroilor care prindeau viață sub soarele amiezilor de vară", notează autoarea. Acești artiști se retrag în ei înșiși și nasc o lume fascinantă de povești din obiecte banale, pânză, hârtie, carton, lemn și tije metalice, cu efecte de lumini și talent.

Cartea are un pronunțat caracter teoretic, cu preponderență didactică. Autoarea nu-și împărtășește experiența, ci explorează noțiunile care fundamentează arta, în general și particularizează teatrul de animație, în special. (De aceea nici nu știm, de pildă, ce spectacole a regizat, în afară de cele două ilustrate în anexă, *Brezaia* după George Călinescu și *Lizuca și Patrocle* pe un scenariu de Constantin Brehnescu. Numai două, oare?). Cele patru mari capitole sunt revelatoare în acest sens. Primul, intitulat „Teatrul de animație – privire antropologică", are în vedere delimitări conceptuale (ce este magia, ce este arta), forme de influență ale riturilor în teatrul popular (rituri de fertilitate, de purificare, cultul soarelui ș.a.), de la mască, spre arta animației (cu grupare în funcție de reprezentare, dimensiuni și felul cum sunt purtate măștile), trăsături definitorii, norme estetice, elemente specifice de limbaj. Al doilea e explicit un studiu – „Forme și idei în evoluția artei animației" –, cu referințe istorice și grupaje de eroi populare, în teatrul european: *Petruşka* (Rusia), *Karagöz* (Turcia), *Cristobal* (Spania), *Hanswurst* (Germania), *Pullcinela* (Italia) ș.a. ca și autohtoni (*Vasilache și Mărioara*, *Moș Ionică*, *Paiața*, *Turcul*, *Popa*, *Ciobanul* etc.). Capitolul trei analizează corelația elementelor specifice: „Arta animației și interferențele sale" (scenariul ideal, formă, sunet, mișcare). În capitolul patru, se adâncește particularitatea acestei arte și se aude parcă mai distinct vocea autoarei: „Universul interior al artei animației" – identități ale păpușarului („o însumare fericită dintre *Homo sapiens, Homo faber* și *Homo ludens")*, aventuri interioare („Aventura interioară a actorului este cea a unei conștiințe modelatoare de conștiințe"), relația între păpușă și păpușar (în care ultimul va fi mereu în umbra primei și ar trebui să aibă „inocența Micului Prinț și forța interioară a lui Sisif").

Incursiune doctă în istorie și specificul animației, cu multiple evaluări estetice, filosofice, etice, religioase, politice chiar. Iată, aflăm că cenzura are străveche origine, însuși Marele Iulius Caesar, supărat pe limbuția păpușilor, le-a interzis să mai vorbească și astfel a extins pantomima. Ni se amintește că păpușile, ca și zânele, n-au nevoie de sol (Kleist), iar marionetele sunt un popor micuț cu totul aparte (Jarry). În fine, că artistul nu trebuie să transmită o idee, mai ales copiilor, ci o poveste, receptarea nefiind condiționată de înțelegere, ci de tulburarea memoriei emoționale. Bibliografie selectivă, ilustrații minime (și ce nostime ar fi fost mai multe asemenea imagini create cu fantezie!). Adevărat *manual* în domeniu (dar, doamnă...: „Funcție de reprezentare" pag. 35, „Funcție de dimensiuni" – pag. 36, fără particula „în"?).

NOI ÎN LUME

Natalia STANCU

Aplauze, pe pământul Greciei, pentru „Medeea" Naționalului din Craiova

Craiova–Salonic. Cu Naționalul din Craiova și echipa „Medeei"...

Un drum peste Dunăre de 680 km (mai scurt decât cel dintre Cetatea Băniei și litoralul românesc) ce poate ține, însă, de la 6 dimineața până la 6 după-amiaza, dacă ai pierdut, la Bechet, bacul, și aștepți ca următorul să fie plin. Un drum prin Bulgaria și apoi prin Grecia, prin mai multe puncte vamale (ce sunt și nu sunt la nivelul așteptărilor noastre despre Uniunea Europeană!) sub un soare ce va deveni nemilos, ridicând termometrul în toată Peninsula Balcanică la 37°. O căldură neobișnuită pentru mijlocul lui iunie, dar și mai greu de suportat lângă Golful Thermaic, dată fiind umiditatea (căreia, în grecește, cum aflu din buletinele meteo, i se spune „igrasia"). Noroc că autocarul firmei „Normandia" din Râmnicu Vâlcea, condus de simpaticul „domn ștefan" e prevăzut cu aer condiționat, frigider, combină audio-video. Noroc că echipa Teatrului Național „Marin Sorescu" din Craiova – invitată acum la **Festivalul Europei de Sud-Est – Aspecte ale dramei antice** este obișnuită cu turneele. A fost, doar în ultima perioadă, în Marea Britanie, în Serbia, în Polonia, în Turcia și în Franța. și buna dispoziție crește ca rod al umorului oltenesc și al celui, nedezmințit, al directorului general al instituției Mircea Cornișteanu, dar și ca o consecință a semnelor de atenție trimise de gazde, Teatrul Național al Greciei de Nord. Suntem ghidați prin mesaje telefonice, vom fi așteptați la 10 km de oraș în dreptul unei benzinării. Dar ce înseamnă Liti? se întreabă domnul Mănescu. Vom afla mai târziu, nu e vorba de un cuvânt englezesc necunoscut nouă, ci de localitatea cu respectiva stație OMV. și călătoria continuă printr-o Bulgarie cu dealuri și munți bine împăduriți, de un verde mai proaspăt decât cel din Valea Prahovei, în contrast însă cu Sofia care, zărită de pe Centură, pare înecată în fum și într-o pulbere colorată, toxică. Odată ajunși la Kulata, înaintăm printr-un altfel de peisaj în care ne frapează mirosul pătrunzător al chiparoșilor, culorile vii ale leandrilor, grația coloanelor de tuia și, bineînțeles, coroanele întinselor livezi de măslini, portocali și plantații de dafin.

Câteva ore mai târziu vom fi și mai impresionați de talentul organizatoric al echipei grecești conduse de Amalia Kondoyanni (care abia s-a întors de la Sibiu), mâna dreaptă a președintelui Festivalului, Nikitas Tsakiroglou. Încă de la intrarea în Salonic, afișele manifestării împânzesc orașul. La recepția hotelului „Le Palace", chiar pe coperta revistei de mare tiraj, *City,* vedem o expresivă și picturală scenă din *Medeea* cu Cerasela Iosifescu și Sorin Leoveanu (interpretul lui *Iason*). Iar în interiorul ei am putea citi, dacă am ști neoelena, un interviu de două pagini cu regizorul (lor și al nostru) Yannis Paraskevopoulos. De altfel, Yannis Paraskevopoulos, care trăiește chiar la Salonic, și-a așteptat cu nerăbdare prietenii olteni și i-a întâmpinat cu bucurie.

Cerasela IOSIFESCU şi Sorin LEOVEANU

Acelaşi efect legat de excelenta popularizare a Festivalului şi de atenţia care ni se acordă – la prima butonare a televizorului: în clipul publicitar reluat zilnic, de nenumărate ori, de către principalele televiziuni, atrage atenţia în mod deosebit chipul Medeei craiovene, Cerasela Iosifescu, în rochia ei cinabru – roşie ca focul pasiunii şi furia răzbunării. şi iarăşi o plăcută surpriză: felul în care este prezentă Craiova în Caietul Festivalului, cu fotografii expresive ale protagoniştilor, ale corului, cu un articol al lui Yannis, cu o prezentare a Teatrului Naţional „Marin Sorescu," reprodusă după *Die Zeit.*

Pentru echipa *Medeei* vizitarea oraşului, explorarea tentaţiilor lui Iumeşti (noaptea, Salonicul devine o imensă grădină de vară în care, însă, chiar şi în unele taverne, cu vedere la mare, o bere poate costa 5 euro!) e continuată a doua zi, cu explorarea dotărilor Teatrului Regal, în care vom juca: un teatru nou, înălţat chiar pe locul vechiului teatru cu acelaşi nume („Vassiliko"); o clădire modernă, cu o sală primitoare, cu foaiere spaţioase din care, printre copacii seculari ai aeratului Parc, poţi zări Marea Egee.

Evident, chiar de la repetiţii (două pe zi) se simte neliniştea întâlnirii cu publicul. Căci pământul Greciei, unde zeii păreau atât de aproape de oameni, rămâne nu numai un „omphalos" al comunicării pământului cu cerul, ci şi un leagăn al teatrului mereu fascinant, un centru mereu viu şi regenerator al actului artistic. şi nu e deloc uşor să interesezi, să placi, să emoţionezi, să impresionezi jucându-l pe Euripide la el acasă, în faţa spectatorilor eleni; spectatorii cei mai

familiarizați cu mitologia Eladei, cu drama antică și cu tradiții de joc rămase modele exemplare.

... Miercuri, 22 iunie, orele 21... Îl cunoaștem pe consulul general al României la Salonic, Dumitru Hrițuleac, care se va dovedi foarte bucuros și impresionat de solia artistică română. Printre spectatorii ce pătrund în hol: artiști și regizori faimoși, ca temutul Voutsinas și încântătoarea Hrisula Diavati, atrași de reputația internațională a Naționalului din Bănie. De asemenea – mulți actori care lucrează și „cred" în talentul lui Yannis Paraskevopoulos și sunt curioși să vadă cum abordează *Medeea* românii și tânărul lor conațional. Dar și mulți membri ai diasporei românești, „mobilizați" de „Asociația Uniunea Prietenilor României", însuflețită de entuziasta Iliana Anania sau de traducătorul spectacolului, plecat de mult din Bănie – Apostolos Patelakis, profesor la Institutul de Studii Balcanice. Originalitatea montării, plasticitatea și misterul ceremonialelor scenice, insolitul transfigurărilor actoricești, strigătul neomenesc al Medeei, insolitul corului format din femei, al schimbărilor de umoare și de soartă ale protagoniștilor, sfâșierea finală, a până atunci suficientului și brutalului Iason, enigma oamenilor dar și cea a deciziilor luate de zei, reacțiile ambigue sau contrastante ale protagoniștilor – fac ca timpul de 1 h și 40 minute să treacă pe neașteptate. Sala în care se află aproximativ 500 de oameni ascultă, urmărește, vibrează într-o concentrare exemplară. Emoția acumulată, finalul neașteptat se convertesc după ultima replică în ceea ce aș numi o tăcută expresie de recunoștință față de artiștii români. Moment de reculegere, după care urmează, bineînțeles, aplauze întrerupte de strigăte de admirație și chiar ovații. Actorii sunt chemați la rampă de mai multe ori, primesc flori. Urcând pe scenă și înmânându-i lui Mircea Cornișteanu placheta („Logo-ul") Festivalului Europei de Sud-Est, aflat la prima lui ediție, marele și îndrăgitul actor Nikitas Tsakiroglou a ținut să-și exprime bucuria unui spectacol surprinzător și tulburător, admirația față de gândirea regizorală și excelența interpretării artistice, începând cu protagoniștii și incluzând pe fiecare membru al Corului și al distribuției. Evident că el a exprimat și satisfacția unei opțiuni benefice pentru reușita manifestării, pentru audiența ei (nu toate trupele prezente la Salonic au trecut această probă!).

Cuvintele de prețuire se vor continua la cocteilul oferit în cinstea artiștilor români. Minunata artistă care este Hrisula Diavati va avea multe cuvinte de laudă despre patosul modern al interpreților de la Craiova și se va fotografia alături de Cerasela Iosifescu. Yannis Paraskevopoulos, care pare a fi scăpat de un colosal stres, se va plimba fericit printre oaspeți, alături de soția și de copilul său. Iar Mircea Cornișteanu, directorul general al Naționalului craiovean, va deveni mai sigur că „zvonul cel iute de picior" despre calitatea spectacolului românesc va lucra în favoarea celei de-a doua reprezentații. O predicție care se confirmă.

Joi, 23 iunie, la orele 21, sala în care regăsim unele chipuri din seara precedentă, pare și mai plină, ascultarea și mai concentrată, reacțiile la fel, dacă nu chiar și mai entuziaste. și toată lumea e fericită. Inclusiv Paraskevopoulos, invitat pentru a treia colaborare, după *Romeo și Julieta* și *Medeea* – la Craiova. Inclusiv Mircea Cornișteanu care, după ce va participa, la Paris, la o reuniune a Convenției Teatrale Europene, al cărui secretar general este, va lua din nou drumul Salonicului. A fost invitat, în mod special, de către Nikitas Tsakiroglou la premiera Teatrului Național al Greciei de Nord cu *Lysistrata*. O producție 2007 cu binecunoscuta comedie a lui Aristofan, care să închidă prima ediție a Festivalului Europei de Sud-Est.

Crize morale și conflicte politice actuale – în oglinda dramei antice

Festivalul de Teatru al Europei de Sud-Est – Aspecte ale teatrului antic, manifestare aflată la prima ediție, reprezintă o inițiativă a Teatrului Național al Greciei de Nord. Trebuie spus că instituția condusă de Nikitas Tsakiroglou (director artistic), care acum e și președintele amplului Festival estival (durează o lună, anul acesta demarând pe 14 iunie!) excelează în inițiative de anvergură pe care știe să le susțină, obținând importante fonduri de la Uniunea Europeană. Dar și cu asemenea finanțări, manifestarea constituie pentru organizatori o grea încercare, ca să nu folosim cuvântul la modă „provocare". Aceasta pentru că succesul unei atari acțiuni este dat, de fapt, de audiență. și o fi Salonicul un oraș de destinație și mai ales de tranzit pentru milioane de turiști – către Katerini-Paralia, Halkidiki, Perea, Insulele Grecești, Atena, Cipru, numai că ofertele și atracțiile care tentează călătorii sunt extraordinare. și nu mă refer la viața de noapte în aer liber, la atracția plajelor, la traseele spre Muntele Olimp ori către Mormintele macedonene de la Vergina, ci și la numeroasele, splendide muzee, cu valori de patrimoniu excepționale, precum și la sutele de simpozioane internaționale, expoziții; ca să nu mai vorbim de numeroasele turnee ale unor faimoși cântăreți, instrumentiști etc.

În cadrul Festivalului, la Teatrul Regal, în amfiteatrul în aer liber – Dassous (Pădurea), la Teatrul Societății pentru Studii Macedonene și-au dat întâlnire, în ordinea intrării în scenă trupe și spectacole din Turcia, România, Serbia, Slovenia, Ungaria, Albania, Cipru și, bineînțeles, teatrul gazdă, singurul care a dus o comedie, de fapt un muzical după *Lysistrata.*

Opțiunile teatrelor din Balcani, la început de secol al XXI-lea, legate de drama antică, sunt semnificative. Organizația teatrală din Cipru a adus, în Golful Thermaic, *Ifigenia în Taurida* de Euripide. Festivalul BITEF a creat *My Homeland, seven dreams* (*Țara mea natală – șapte vise*) care reînvie motivele ciclului teban, așa cum au fost fixate de Sofocle și de Euripide. Teatrul Național Sloven din Ljublijana a propus o piesă, din 1967, a lui Ivo Svetina – *Oedip la Corint*, în care eroul, tânăr și fericit, în atmosfera aulică a părinților săi adoptivi, are, totuși, premoniția destinului său tragic.

În toate cazurile, fie aceste noi lecturi ale textelor lui Euripide sau Sofocle, sau piese originale contemporane stimulate de „modelele" antice – cu adevărat interesantă rămâne tentativa de actualizare a motivelor și, în paralel, cea de explorare a unui limbaj teatral viu – nou, modern; recreare a unor ceremoniale arhaice care să ducă, din nou, la *catharsis*.

Universul spectacolelor, ca și perspectivele declarate ale lecturilor scenice, arată că artiștii din sud-estul Europei, regiune atât de încercată de istorie, din vremuri imemoriale până azi (dictaturile comuniste au fost urmate de tensiuni și chiar războaie etnice și religioase) nu văd în piesa antică doar un reper cultural. La toți este prezentă conștiința că operele de teatru ale antichității grecești au puternice dimensiuni de permanență. Dar ceea ce îi atrage la ele, în mod deosebit, nu sunt valorile ce țin de diacronie, ci acelea care țintesc în inima unor situații ale actualității. Toți creatorii spectacolelor prezentate la Salonic par avea conștiința că trăiesc o epocă tragică și că realități esențiale ale relației omului contemporan – cu istoria, cu destinul, cu sfera libertății sale – sunt reflectate cu o forță și subtilitate extraordinară

în textele de acum două mii şi mai multe sute de ani. Cum era de aşteptat, în spectacolul BITEF, ce fructifică ciclul teban, sârbul Nikita Milivojevici explorează stările catastrofice şi actele războiului fratricid. El insistă, ca o marcă în plus a modernităţii, pe confuzia realitate-coşmar – adevăr-minciună necesară (care face din Odiseu un erou mai evoluat şi mai înţelept, chiar dacă mai imoral decât Achile); pe un blestemat sentiment al schimbării „naturii lucrurilor" o stare care face ca uciderea de frate pentru putere, repetată, iarăşi şi iarăşi, să devină unica certitudine, iar lecţia morală a Antigonei să ne apară din ce în ce mai izolată.

Întâmplător sau nu (luaţi-o, dacă vreţi, şi ca pe o curiozitate) repertoriul celorlalte trupe a impus ca dominantă povestea şi tribulaţiile *Medeei* lui Euripide.

Opţiunea Teatrului Naţional din Craiova s-a întâlnit cu cea a Teatrului „Katona Jozsef" din Budapesta şi a regizorului Zsambeki Gabor (câteva imagini ale montării cu Andreea Fullajtar şi cu un Cor format din doar trei femei): imaginea unui ţinut pietros, inuman, în care înaltele menhire se prăbuşesc gata să distrugă totul; două mâini de copii, pe geamul negru al unei maşini – despărţirea de lume a progeniturilor Medeei şi ale lui Iason. Aceeaşi piesă i-a atras şi pe artiştii albanezi ai Teatrului Atelier 31, unde accentul descifrării motivelor tragediei şi răzbunării eroinei au căzut pe temele condiţiei Străinului şi ale crizei de identitate.

Raluca TULBURE

Cu capra prin Europa...

Parafrazând o binecunoscută zicală, vom spune că actorului îi şade bine cu drumul. Pentru Teatrul ŢĂNDĂRICĂ, primăvara aceasta a însemnat o serie de „vizite" de lucru la diferite manifestări internaţionale, dar şi naţionale. Primul drum a fost la Chişinău, unde „fraţii" noştri de la Teatrul Guguţă ne-au invitat, la Festivalul „Sub pălăria lui Guguţă", cu spectacolul ***Baronul Münchhausen*** în regia lui Ioan Brancu. Distribuţia cuprinde actori din diferite generaţii de păpuşari, precum Gabriel Apostol, Mihai Dumitrescu, Bruno Mastan, Alina Petrescu, dar şi pe tinerii Petronela Purima şi Dragoş Toma, proaspăt angajaţi, care formează un tot unitar angrenat în istorisirea unor aventuri nemaiîntâlnite şi nemaivăzute ţesute cu umor. Într-o competiţie strânsă,alături de teatre de profil din Republica Moldova, Belarus, Federaţia Rusă, Franţa, Bulgaria, Teatrul Ţăndărică a obţinut un trofeu şi o diplomă pentru „frenezia montării",sufletul poetic al moldovenilor nedezmintindu-se nici la denumirea premiilor.

Traseul european a continuat cu Viena, unde în cadrul amplelor manifestări prilejuite de Zilele Culturii Bucureştene – „Sampling Bucharest", organizate de Primăriile celor două capitale, Teatrul Ţăndărică a prezentat în aer liber, în Prater, lângă celebra roată, şi în Karlsplatz, spectacolul de mare succes ***Capra cu trei iezi***. În regia lui Gabriel Apostol, povestea lui Ion Creangă adaptată de Cristian Pepino este ca o lecţie deschisă despre supunere, dragoste maternă, putere de sacrificiu şi este presărată cu umor de calitate, muzică, îmbinând mânuirea la vedere a diferitelor tipuri de păpuşi, de mici şi mari dimensiuni, cu tehnica numită

clasică. Ioana Chelaru Popovici, Liliana Gavrilescu, Mariana Zaharia, Cristian Mitescu și Claudiu Iordan au jucat în limba germană în fața unui public divers.

Între aceste peripluri europene, teatrul a mai fost prezent la Festivalul Euromarionete de la Arad cu același spectacol, iar la Sibiu, în cadrul Festivalului „La Strada", pe lângă *Capra cu trei iezi*, care s-a bucurat de peste 500 de spectatori-copii în Piața Mare, s-au jucat și două spectacole pentru adulți: în premieră ***Candide*** după Voltaire, în regia lui Cristian Pepino, un spectacol non-verbal, o împletire de mânuire și tehnică digitală de animație, precum și multipremiatul ***Faust***.

Ultimul drum europe an al acestei stagiuni a fost la Festivalul Mondial al Teatrelor de Animație de la Praga, unde anul trecut Teatrul ȚĂNDĂRICĂ a obținut premiul pentru cel mai original spectacol (Faust), într-o competiție cu 33 de alte trupe. La ediția din acest an, a XI-a, în deschiderea Festivalului, „țăndăricii" au prezentat tot *Capra cu trei iezi.* Spiritul popular românesc, precum și cel al marelui povestitor Ion Creangă au parcurs mii de kilometri, au invins bariere lingvistice, au adus ploaia, dar și soarele în parcurile vieneze, bucurând și pe cei mici și pe cei mari.

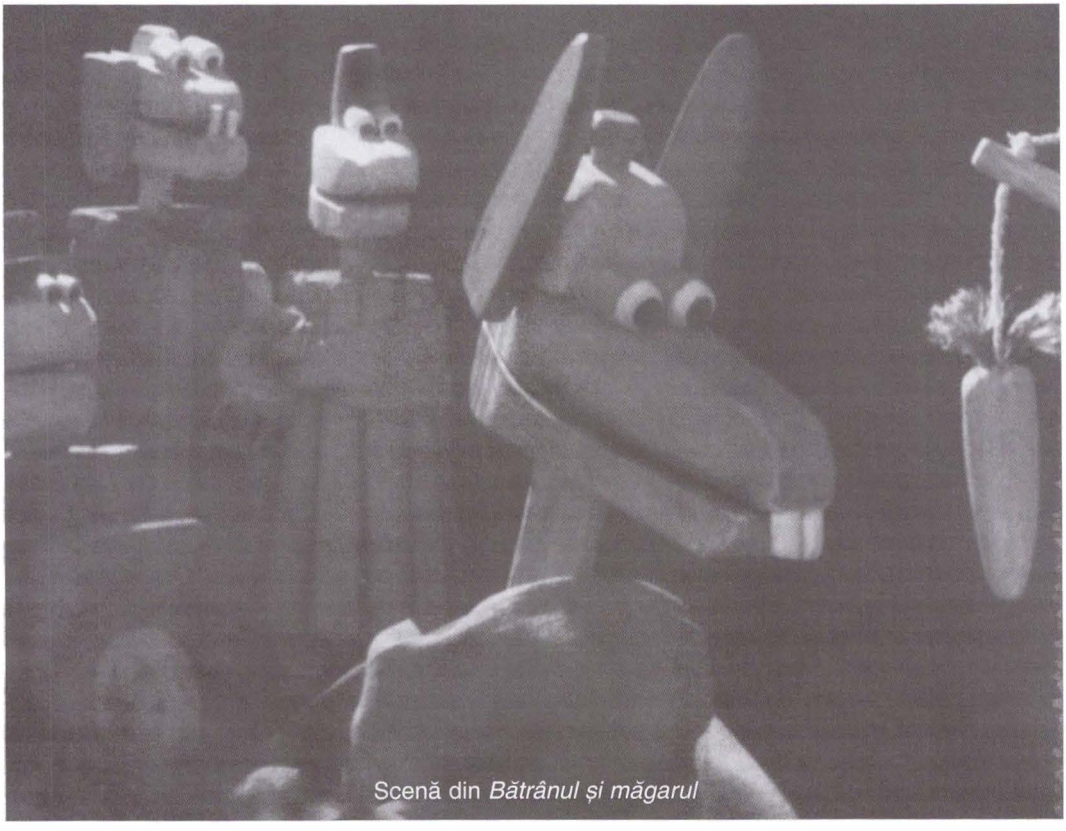
Bogdan ULMU

Jurnal teatral din Praga

Praga, am mai spus-o, îmi place mai mult decât Roma ; poate chiar și decât Viena! Are căldură și are oameni de care mă simt legat. Lucru important pentru mine!

Recent, am fost invitat în orașul de pe Vltava la a *11-a ediție a* **Festivalului Mondial al Teatrelor de Păpuși & Marionete.** A fost un tur de forță, pentru juriu (din care făceam și eu parte, alături de un reprezentant al Iranului – Behrouz, o doamnă din Peru – Miryam, și un algerian – Ahmed) : zilnic, *șase* reprezentații, în trei spații teatrale diferite, între care trebuia să fugim ca disperații, ca să nu înceapă fără noi. Zilnic, discuții asupra montărilor vizionate. Masa și, la ora 24, culcarea. Dimineața, la ora 8, trezirea. Șapte zile teribil de obositoare, dar minunate, sub aspect profesional. Am apucat să mă plimb abia în a opta, după terminarea competiției...

Am văzut lucruri interesante, am cunoscut oameni importanți, am învățat să fac și un *altfel* de teatru. Mi-au plăcut teribil cehii (*Facerea lumii* – montare excepțională, de umbre animate, în care corpurile interpreților , impecabil armonizate, se metamorfozau în gândaci, dinozauri, girafe Adam, Eva, Șarpele, Diavolul etc.); un suedez, Staffan Björklund (*Bătrânul și capra – one man show-ul* unui octogenar de-o incredibilă vivacitate & ingeniozitate, în care păpușile erau inteligent stilizate și relaționate); un latino-american, Italo Carcamo (care mânuia păpuși din cârpă, cum sunt cele de învățat la facultate, în primul an, *numai* cu mâinile – fără wayang sau sfori – și le dădea expresii și poziții incredibil de elocvente); un catalan, Carles Canellas (excelent marionetist de *one man show*, un virtuoz, bun *și* ca actor de dramă); trupa croată (cu o clasică, dar solidă, pusă la punct în amănunt, *Frumoasă adormită* ; o trupă care mânu-



Scenă din *Bătrânul și măgarul*

ia perfect, păpuși perfecte, de mare frumusețe) ; doi bulgari inventivi , profesioniști adevărați, care au readus pe scenă povestea *Soldățelului de plumb* (mereu se schimbau elementele de decor și stilul de mânuire) și un italian, Paolo Papparotto, cu o variantă păpușărească a Commediei dell'Arte (*Văduva Rosega*), construită nostim, cu păpușele agreabile și gaguri bine gândite. În fine, în afara concursului (deoarece era realizată de către Behrouz Gharibpour, președintele juriului) opera *Rostab și Sohrab*, creație monumentală, cu multe păpuși care erau conduse scenic precum cântăreții , dansatorii și figuranții într-un spectacol clasic de operă. Ceea ce au realizat iranienii a stârnit admirația tuturor participanților la concurs : era o muncă grea, o orchestrare impecabilă a grupurilor de personaje, o mânuire de excepție (chiar dacă, pentru gustul meu, montarea avea lungimi impardonabile, datorate muzicii).

În marea piață a orașului, mereu plină de turiști, din toată lumea, *agasant* de suprapopulată, treceau zilnic niște irlandezi *crazy*, care purtau pe umeri busturi de marionete uriașe și intrau în relații diverse (în general, decente) cu trecătorii. Am urmărit și filme de animație cu păpuși și marionete, unele dintre ele moderne, insolite (produse în America).

M-a surprins să văd, în Capitala mondială a păpușilor (numai în centru există, aproape lipite, zece magazine care expun și comercializează asemenea „jucării" !) și spectacole mediocre – vreo două, chiar jignitor de proaste : unul catalan (*Trei momente* – confuz, lung, aglomerat), altul unguresc (*Crăciunul lui Punch* – de un prost gust inhibant), unul infantil & desuet (*Jujik*, Ucraina), altul

Scenă din *Rostam și Sohrab*

polonez (*Etcetera* – repetitiv, previzibil după cinci minute, în care fiecare păpușă era mânuită-n fel și chip de trei artiste, apoi...brrr!!!, *ucisă* !) și-n fine, cel mai deranjant, un reprezentant al Ciprului care se ambiționa să mânuiască *singur*, câte trei siluete mari, *deodată* – efortul ducând la un diletantism greu de egalat. Am întrebat-o pe una dintre organizatoare cum se explică prezența unor spectacole modeste la un așa de mare festival : mi-a răspuns că mulți dintre participanți au trimis pe DVD *doar* câte două minute din montări , deci, vizionarea lor nu putea fi concludentă.

La Praga m-am reîntâlnit și cu trei absolvenți din România – cu două dintre actrițe am avut și eu plăcerea să lucrez, în teatru, cu ani în urmă : revederea mi-a produs o imensă bucurie. Am mai avut ocazia să văd și spectacolul Teatrului Țăndărică (*Capra cu trei iezi*), bun, dar vitregit ca audiență , cred eu, de o programare ghinionistă (a fost *primul* din concurs, la ora 10 dimineața, când încă lumea nu știa unde să se adune, ori încă nu sosise la Festival). Am asistat și la o reprezentație rusească cu piesa compatriotului nostru Al. T. Popescu *Raza de soare*, chiar în ultima zi. De asemenea, m-a bucurat să aud, într-un spectacol catalan, muzică românească (Dumitru Fărcaș și Gh. Zamfir). L-am cunoscut, la ambasada noastră, și pe domnul Dan Bălănescu, cu care am discutat relaxat, despre Festival și arta românească. *Last, but not least*, l-am cunoscut pe Todor Ristic, directorul Festivalului, un artist și un om deosebit, care, alături de soția sa, Adriana, au știut să fie gazde impecabile.

Pentru mine, au fost opt zile de neuitat, ramificat profitabile. Sper, repetabile...

Spectacolul „Vinerea lungă" premiat la Pécs

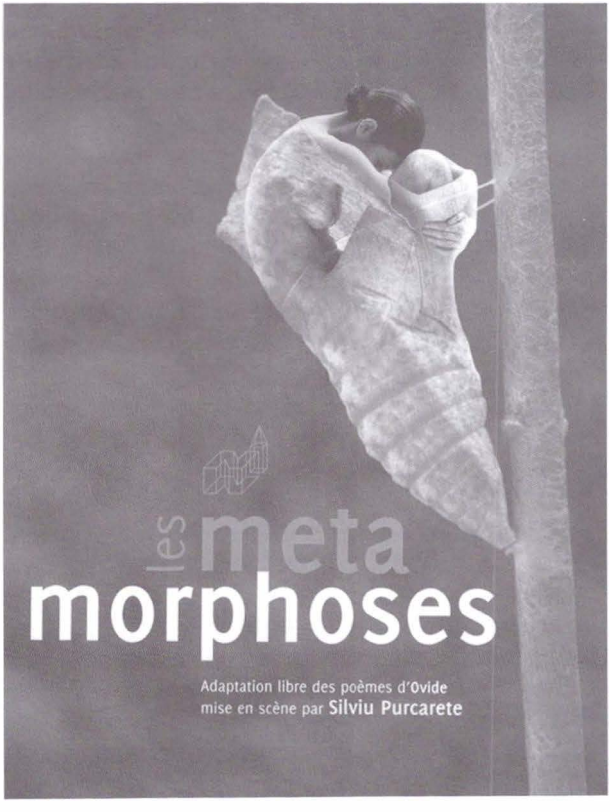
Sâmbătă, 16 iunie s-a încheiat ediția 2007 a Festivalului Național de Teatru de la Pécs, Ungaria (POSzT). În cadrul Galei de decernare a premiilor, spectacolului ***Vinerea lungă*** (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca) i s-au acordat două distincții: Compania a primit **Premiul publicului**, iar **Visky András**, **Premiul special al juriului pentru prestația ca autor și ca dramaturg al piesei *Vinerea lungă***.

Compania oferă contravaloarea Premiului pentru a fi adăugată cheltuielilor de înmormântare a actorului László Czikéli, membru onorific al teatrului, stins din viață la data de 1 iunie 2007.

Vinerea lungă de Visky András a avut două reprezentații la Festival, fiind foarte apreciat atât de public cât și de breaslă. În cadrul conferinței organizate pe marginea spectacolului, aprecierile criticilor, ale oamenilor de teatru care au calificat reprezentația ca fiind de un nivel extrem de ridicat. Câteva fragmente din aprecieri: „Spectacolul a fost pentru mine unul dintre cele mai mari evenimente, cel puțin la festivalul din anul acesta. În toate detaliile lui, din punct de vedere al textului, al mișcării, al muzicii, al decorurilor și al costumelor..." (Karsai György, profesor universitar). „Am văzut, un teatru de comunitate de un nivel extraordinar, din care reiese clar că este rezultatul unui proces de creație colectiv al tuturor părților implicate. Mi se pare evident că este vorba de o îndrumare regizorală plină de forță, extrem de minuțioasă și extrem de precisă, care fixează instantaneu

rezultatele procesului şi este capabilă să le dea o formă foarte precisă." (Balázs Simon, regizor). „Este un teatru de comunitate de o forţă excepţională, şi este bine să-i vedem pe cei mai mari actori ai teatrului clujean lucrând cu o asemenea supunere şi dăruire. Este incredibil de bine să vezi că reuşesc să lucreze împreună cu o asemenea supunere, că cea mai mică vibraţie are importanţa ei pe scenă, iar naraţiunea este complet lizibilă." (Gabriella Molnár Keresztyén, studentă în ultimul an la regie.)

„METAMORFOZE" în Capitalele Culturii Europene – 2007



Vineri 6 iulie 2007, la sediul Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumunsterdin Luxemburg, a avut loc premiera spectacolului ***Metamorfoze***, adaptare liberă după poemele lui Ovidiu de Silviu Purcărete şi Alain Garlan. Regia: Silviu Purcărete. Dramaturgia: Alain Garlan. Muzica: Vasile Şirli. Decorurile: Helmut Stürmer. Costumele: Lia Mantoc.

O coproducţie a: Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumunster, Teatrul Naţional „Radu Stanca" Sibiu, Theatre d'Esch sur Alzette, Théâtre National du Luxembourg, Compagnie Silviu Purcărete. Un proiect pentru Sibiu şi Luxemburg – Capitale Culturale Europene 2007

„Ambiţia noastră este imensă, deoarece dorim să traducem în spaţiu prozodia poemului şi broderia textelor irealiste. Noi dorim să explorăm căile ludice care conduc la încarnarea teatrală. Dorim să muşcăm din anticul miez poetic, pentru a-l transforma în sunete nemaiauzite şi în imagini noi.

Pentru a ajunge la acest rezultat, vom plonja în vârtejul evocărilor latine ale lui Ovidiu şi ne vom aşeza la masa cărţilor deschise ale traducerilor lor în limbile europene... Când vom fi stors bine cuvintele, sunetele şi culorile, atunci între cer şi pământ, faleza verticală a abaţiei Neumunster va fi ecranul negru pe care se vor proiecta visele noastre", spun Silviu Purcărete şi Alain Garlan.

Ion Jurca ROVINA

NE-AU VIZITAT

În oglinda a trei români din Vest

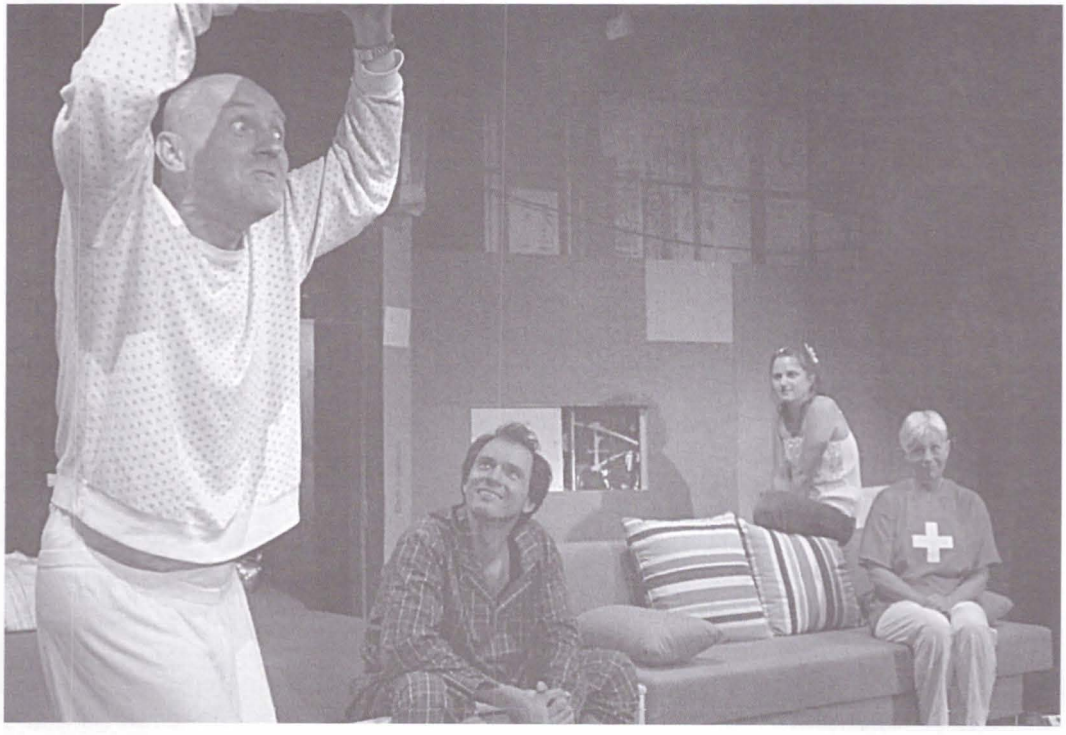
Teatrul Sandkorn din Karlsruhe (Germania) a fost, la sfârșit de mai, oaspetele Teatrului German de Stat din Timișoara cu două spectacole: ***Noaptea de dinainte (Die Nacht davor. Die Liebe, die aus dem Osten kommt)*** de Cătălin Dorian Florescu și *Effi Briest*, o dramatizare după romanul omonim al lui Theodor Fontane, semnată de Steffi Lackner, Birgit Voigt, ambele, în regia ex-timișoreanului Victor Cârcu.

Trei timișoreni s-au întâlnit pe scena din Karlsruhe. Cătălin Dorian Florescu, născut la Timișoara, elvețian acum (la Zürich), a părăsit țara în 1982. Este autor de romane, povestiri, eseuri. În susținerea lui, juriul de la decernarea Premiului „Anna Seghers", în 2003, pentru romanele *Wunderzeit (Vremea minunilor)* și *Der kurze Weg nach Hause (Scurtul drum spre casă)* îl numește, între altele, „un pasionat povestitor" cu „un comic laconic", fiind „o voce inconfundabilă în literatura de limbă germană".

Noaptea de dinainte e, de fapt, adaptarea proprie a unei povestiri (la rându-i cu un premiu obținut în 2003) pentru scenă. Firul epic se și trădează în povestea acestei nopți, cu doi părinți și fata lor care are geamantanele pregătite să plece, prin căsătorie, cu un elvețian. Piesa, subintitulată *Iubirea care vine din Est,* îl vizează pe tânărul elvețian care își găsește iubita în România. Numai că iubita nu prea e îndrăgostită de el, ci mai mult e prinsă de mirajul vestic. Relația devine și comică și tristă. Părinții au suferința lor din trecutul comunist, aflăm în această noapte: tatăl a fost închis, pentru că, mutându-se dinspre Brașov în sud, în apropierea Dunării, a vrut să treacă fluviul și a fost prins. Sunt evocate trecerile Dunării cu împușcați și încarcerați. Dar pe tânărul Urs nu-l prea impresionează durerea socrilor, ci e preocupat mai mult de răspunsul tinerei românce, Nora, dacă îl iubește, îngrijorat că ea nu prea are chef de amor nocturn. Mai apare un personaj feminin, Rita, care a fost în relație cu mirele în voiajul lui după mireasa româncă, și care are o confruntare destul de dură cu prietena ei și cu ascunsul căutător de fericire. Tristețea piesei și totodată motivația dramatică se află în altă parte: tatăl, cu urmele suferinței din trecut, confesându-se în fața fiicei, încearcă s-o oprească din drumul ei. Iar ea își păstrează opțiunea, care, trebuie spus, este a unei generații. Spectacolul e receptat cu acest gust amar la noi; în Germania sau Elveția el poate fi perceput ca o simplă, melancolică, despărțire de părinți.

Autorul însuși își definește textul (într-un citat din caietul-program al teatrului) „nostalgia după fericirea pe care un vesteuropean o caută în Est." „Aurul de astăzi sunt femeile din Est". „Paradoxul timpului nostru", zice autorul, „este că noi, în Vest, suntem relativ bogați, dar, de asemenea, relativ singuri". Trebuie înțeles că, la maturitatea lui, Cătălin Dorian Florescu, fără a-și nega rădăcina, se consideră acum un vesteuropean, scriitor de limbă germană cu surse de inspirație din țara natală, dar și din patria actuală. Subiectul piesei are, cum s-a văzut, o perspectivă europeană, într-o oglindă (fiind vorba de teatru) în care natalul (estic) se vede „comic și în același timp trist".

Al doilea timișorean, îndrăgostit de teatru încă din Est (prin firea lucrurilor), este regizorul Victor Cârcu. Faptul că îl citează pe Camus cu locul din lume unde se simte fericit, scena teatrului, este explicabil, considerând că scena i-a fost primul refugiu în țară. Din câte știu, a lucrat o vreme cu regretatul Diogene Bihoi, în spectacole studențești. Studiile de specialitate în Capitală sau la Londra l-au făcut desigur regizor european cu montări în Germania, Franța sau România. De Teatrul Sandkorn din Karlsruhe este legat din 1994 cu o serie de montări. La *Noaptea de dinainte,* cu



cele cinci personaje, Victor Cârcu adoptă (semnând şi scenografia) o poziţionare clară în scenă a celor două cupluri, părinţii în camera lor, şi tinerii în încăperea în care a crescut Nora, cu dialoguri alternative între partenerii perechi, apoi, în timp ce tensiunea creşte şi conflictul se instalează, cu replici între părinţi şi fiică, în special.

Cel mai reuşit personaj aparţine celui de-al treilea timişorean: Walter Roth. A fost actor la Teatrul German de Stat din Timişoara din 1981 până în 1987, anul plecării. În Germania şi-a câştigat existenţa într-un alt mod decât cel actoricesc. Pe scenă din nou, aceasta este prima evoluţie la Teatrul Sandkorn. Nu întâmplător, el, în rolul Tatăl, a folosit şi cuvinte româneşti, şi a reuşit să se plieze atât de natural personajului, să-i cuprindă povestea (ca una între altele asemănătoare), găsind umorul potrivit şi contrastându-l cu tristeţea omului învins, fără replică, din final. La aplauze, emoţia l-a copleşit cu lacrimi. Atunci am bănuit că trebuie să fie de-al nostru, timişorean. El însuşi, un personaj între ceilalţi români cu poveşti între Estul damnat şi Vestul promisiunii. Am înţeles mai bine rostul acestei piese pe scena timişoreană şi, cu siguranţă, şi colegii lui l-au dedus. Beatrix Henigin în blânda şi supusa româncă, *Mama*, Frank Sollmann în îndrăgostitul tânăr elveţian, *Urs*, căutându-şi iubirea pe malul românesc al Dunării, Mimi Schwaiberger, în mireasa *Nora*, şi Daniela Christine Rössl, cu a sa perdantă *Rita*, au reuşit, într-un registru de joc clasic, adecvat transmiterii unui mesaj teatral, să sensibilizeze spectatorii cu un plus de emoţie pentru interpretarea personajelor şi întâmplărilor cu români. Dintre cele două, cel mai reuşit spectacol al artiştilor din Karlsruhe.

Teatrul Sandkorn din Karlsruhe – Noaptea de dinainte (Die Nacht davor. Die liebe, die aus dem Osten kommt) **de Cătălin Dorian Florescu. Regia şi scenografia: Victor Cârcu. Costume: Karin Kehrer. Cu: Beatrix Henigin (*Mama*), Walter Roth (*Tatăl*), Mimi Schwaiberger (*Nora*), Frank Sollmann (*Urs*), Daniela Christine Rössl (*Rita*). Prezentarea spectacolului pe scena Teatrului German de Stat din Timişoara: 23 mai, 2007.**

DIN LUME

Alexandru ȘTEFAN

Jurnal de Festival „Sterijino Pozorje 2007, Novi Sad"

26 mai

Plec din București spre Novi Sad la ora 21:45, cu gândul numai la „Stagiul tinerilor critici" ai Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, unde trebuie să fiu prezent la recomandarea doamnei prof.univ.dr. Ludmila Patlanjoglu, și a Biroului AICT, Ssecția Română. Nu întâmplător spun „stagiu", deoarece peste câteva zile un reporter chiar îl va întreba pe directorul artistic al Festivalului de ce se numesc așa întâlnirile noastre. De ce nu *workshop*-uri!? Le-am oferit eu în particular colegilor mei un răspuns posibil: poate că la *workshop*-uri se muncește și fizic! Tot ce am făcut noi a fost să analizăm teoretic ceea ce se numește „teatru".

27 mai

Eram cam obosit de pe drum când am intrat la spectacolul ***Fragil*** de Olga Kacjan (regia: Matjaž Pograjc, Teatrul „Mladinsko" din Ljubljana, Slovenia), și poate de aceea mi s-a părut atât de greu să stau pe scaun! Actorii jucau pe o scenă fără decor și erau filmați, iar deasupra, pe un ecran imens erau proiectate imaginile filmate, cu singura diferență că în proiecție exista un decor în jurul lor. O poveste simplă, despre un croat la Londra, despre droguri, despre iubiri și vise spulberate, despre viață! Trăiam senzația că sunt la un film! Mai bine zis, la o telenovelă cu scenografie stângace! Stăteam în rândul din spate, pe actori nu-i vedeam din cauza cameramanilor care se plimbau printre ei, ecranul acela era atât de mare, iar eu, evident, numai la el mă uitam. Probabil, pentru cei din primele rânduri, existau la baza scenei câteva televizoare care proiectau același lucru ca ecranul de deasupra. La ieșire sunt absolut plictisit de aplauzele din jurul meu! Nu înțeleg de ce și mă simt ca venit de pe o altă lume!

Urmează apoi o pauză și intru la ceea ce se va dovedi „foarte straniul" spectacol ***Juste la fin du monde*** de Jean-Luc Lagarce, în regia lui Vlatko Ilić. Aproape o oră de vorbire monotonă, fără nicio emoție, fără nicio atitudine, însoțită de gestusuri brechtiene! Un spațiu de joc mic, ai cărui pereți frumos tapetați contrastează cu negrul banal de funebru al hainelor personajelor! Probabil, la fel a făcut și regizorul, ca unul din aceste personaje: din vastitatea de posibilități de a spune un text, el a indicat exact monotonia!

Dar ceva se întâmplă! La un moment dat, am senzația că acele cuvinte curg ca o rugăciune, iar galbenul tapetului îmi pare că seamănă atât de mult cu un altar, încât ceva în mine se sperie: „Dacă oamenii ăștia se roagă și eu îi deranjez?", mă întreb privindu-l pe unul dintre ei cum face un semn cu mâna în aer, ca o cruce! Dar durata este prea lungă! Îmi doresc ca în acea clipă să se fi terminat spectacolul și să nu mă fi lăsat să exclam: „La naiba, se petrece întruna același lucru!". Aplaud la final cu destul de multă neîncredere! Din ziua de azi n-am înțeles aproape nimic!

28 mai

La seminarul de astăzi facem cunoştinţă şi ne împărţim pe grupe: vorbitorii de limbă engleză revin doamnei Andrea Tompa, iar cei de franceză (printre care şi eu) domnului Jean-Pierre Han. Înainte de a ne separa şi locurile de studiu, facem cunoştinţă cu directorul artistic al Festivalului, Ivan Medenica. E un domn simpatic, mereu zâmbitor, ascunzând sub ochelari însă privirea unui om foarte sigur pe ceea ce face! Ne vorbeşte cursiv, atât în franceză cât şi în engleză, despre ce înseamnă Festivalul „Sterijino Pozorne" pentru sârbi – fiindcă este un festival care, iniţial, şi-a propus să promoveze dramaturgia naţională a tuturor ţărilor din fosta Iugoslavie, despre bizara fărâmiţare e unei singuri limbi – „iugoslava", în mai multe „dialecte" (sârb, sloven, croat, bosniac şi, cât de curând, muntenegrean), şi despre încercarea de reunire a acestor dialecte prin intermediul celei mai populare arte – teatrul şi, nu în ultimul rând, ne expune motivul pentru care este primul festival în care nu vom vedea nicio piesă de Biljana Srbljanović. Se pare că tot criticii-s de vină, deoarece ar fi spus că e cazul ca sârbii să încerce să mai promoveze şi pe altcineva!

O întrebare îl pune în dificultate pe domnul Medenica: „Este etic pentru un director de teatru să fie cronicar?" Răspunsul dumnealui îmi dă de gândit: Secţia Sârbă a AICT a dezbătut această problemă şi a hotărât că un director de teatru nu poate fi cronicar, pe când un director de festival da, cu o singură condiţie: să scrie despre spectacolele pe care le-a invitat înainte ca acestea să sosească în cadrul festivalului, sub forma unei motivaţii a opţiunilor sale!

Cea mai importantă problemă pentru noi era însă definirea temei acestui seminar: „În şi în afara contextului" – pe care se pare că exact dumnealui a propus-o. Adică este sau nu este indicat să critici un spectacol de teatru raportându-te la contextul social, politic sau economic în care a luat naştere ca act artistic? Trebuie ca judecata estetică să existe în stare pură, sau să fie condiţionată de factori externi? De exemplu, un spectacol cu numeroase subtexte uşor inteligibile pentru sârbi, dar absolut străine pentru o persoană din afara Serbiei, trebuie categorisit drept valoros sau inutil?

Rupem rândurile, în anglofoni şi francofoni, şi începem lucrul efectiv. Primele întrebări i se pun Bojanei Jankovič: ce au însemnat spectacolele de ieri? Pentru că, privindu-le pur şi simplu din afară, par a nu exprima mare lucru!

Aşa aflu despre *Fragile* că, de fapt, imaginile de fundal, care apar numai în varianta proiectată, dau senzaţia că sunt din Ljubljana, capitala Sloveniei, deşi, acţiunea (se spune în text) se petrece la Londra! Ce poate fi asta dacă nu o categorisire a Ljubljanei drept „o Londră a ţărilor din fosta Iugoslavie" pentru că „iată, ne spunea Bojana, Slovenia este prima ţară din fosta Iugoslavie care a intrat în Uniunea Europeană, iar Ljubljana este un oraş care s-a dezvoltat extraordinar de repede în ultimii ani!"

La fel de interesaţi ne-am arătat noi, străinii, şi faţă de cel de-al doilea spectacol, *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce (traducerea: Jovan Ćirilov, regia: Vlatko Ilič, Teatrul Mic „Duško Radovič" din Belgrad). Ni s-a răspuns că asemenea experimente – spectacole de tip „gradenă" – sunt foarte rare pe scena teatrului sârb şi asta deoarece lumea chiar vine la teatru şi este o lipsă de respect să nu se poată intra din cauză că nu există locuri! N-am putut rezista să nu-i spun cât de des mi s-a întâmplat să văd spectacole de la gradenă în Bucureşti... mai ales pe cele invitate din provincie! Ceilalţi mi-au zâmbit: pentru ei, experimentalul părea să-şi fi păstrat statutul de „experimental"!

În timpul seminarului tinerilor critici de la Novi Sad

Francezii erau foarte indignați. Au mărturisit că văzuseră un Jean-Luc Lagarce cum probabil la ei nu s-a montat niciodată! Îi deranja maniera în care fusese tăiat textul, interpretarea monotonă a replicilor, senzația de „ne-viu" pe care o lăsa spectacolul. Ceea ce le era foarte greu să înțeleagă era felul în care un text de Lagarce era suportul unei emanații spectaculare revoltate.

Continuând discuția pe marginea acestei discrepanțe între „context" și „off-context", o remarcă a domnului Jean-Pierre Han mi-a atras atenția: „În Franța, spune dumnealui, de obicei o cronică ce dezvoltă pe larg toate aspectele social-politice o găsim deseori într-o revistă de specialitate, pe când una care se referă în mod strict la spectacol o putem întâlni mai degrabă în ziare". Personal, mi se pare că la noi este exact invers, deoarece ori de câte ori scrie cineva la rubrica specială a unui ziar de informație locală e tentat să se lase influențat de informația celorlalte rubrici, pe când într-o revistă de specialitate gustul estetic rămâne nepervertit de mizeria realității înconjurătoare. Și am spus asta, iar replica dumnealui mi s-a părut foarte justă: „Înseamnă că la voi există o ruptură foarte puternică între cronica de specialitate și cea de ziar".

În seara asta, văd spectacolul ***Emma*** de Csáth Géza, în regia lui Fekete Péter (Teatrul Național Népszínház, Subotica). Singura întrebare pe care mi-o pun când ies de la spectacol este: „Cum a fost posibil să înțeleg acțiunea grație numai unui ritm interior al actorilor?" – căci precizia intonației și a momentului când își spunea fiecare o replica definea atât de bine acțiunea pe care nu avusesem răbdare să o citesc în sinopsis. Din contră, am citit sinopsis-ul tocmai la ieșire, ca să înteleg dacă ceea ce percepusem eu de la scenă era corect! Și mi-am dat seama în acea clipă că acest spectacol era poate ceea ce căuta Brook când

spunea „limbajul universal". Emoția se năștea din ritmul cuvintelor, atât de bine împletit cu cel al gesturilor, încât nu m-a deranjat nicio clipă faptul că punctul final al acțiunii era previzibil sau că diferența dintre lumea reală și cea imaginară era atât de simplificat redată! Când urmărești un spectacol preponderent bazat pe text, într-o limbă pe care nu o cunoști, nici nu cred că ești dispus să vezi multe complicații simbolistice!

29 mai

Astăzi am vorbit despre tinerii artiști de teatru românesc! Am luat un marker, și am scris mare pe tablă numele domnului Nicolae Mandea! L-am încadrat într-un chenar și am trasat din chenar două linii. Una ducea la DramAcum, alta la TangaProject! Aglika Stefanova din Bulgaria era pur și simplu extaziată! Îmi spunea că îi știe pe cei din DramAcum, că a vorbit cu ei, că i se pare extraordinar că suntem printre puținele țări în care există un fenomen teatral organizat! Eu o priveam așa cum îmi e felul: reținut!

Dar evident că nu m-am oprit aici! Am vorbit despre tendințe, despre tehnici de lucru, despre moștenirea unor regizori geniali, despre ceea ce credeam eu că sunt cu adevărat bijuteriile teatrului românesc din ultimul secol!

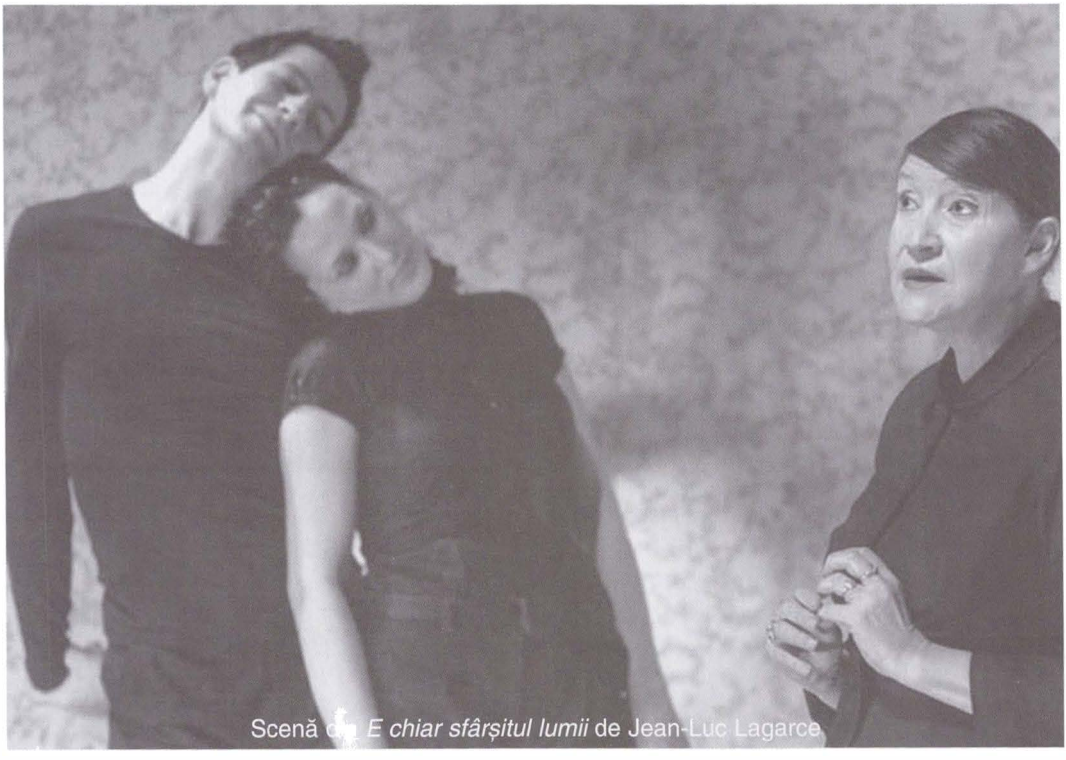
Spectacolul din seara asta se numește ***Simeon, copilul găsit,*** după un text contemporan semnat Branko Dimitrijević și Milan Mađarev, în regia lui Tomi Janežič (Teatrul Național Sârb din Novi Sad). Îmi este foarte greu să îl descriu. Acțiunea povestește sosirea unui copil la o mânăstire, creșterea și educarea lui, plecarea lui prin lume și tragicul fel în care ajunge să aibă o relație cu propria mamă. Sesizez remarci subtextuale la adresa preoților, dar și a minorităților de țigani! Se pun multe probleme de natție și de statut în societate, dar totuși e prea mult! Cai, gâște, capre, căruțe, butoaie imense de teasc, bucătării, orașe... toate sunt pe scenă! Un realism „à la Antoine" cu elemente simbolice! Un subiect „à la Oedip" cu pretenții de actualitate!

30 mai

Astăzi ni se prezintă situația teatrului ceh. Jiři Adamek ia carioca și începe să scrie. Este mult mai structurat în discurs decât fusesem eu. Începe cu metaforicul Emil František Burian, evident că nu îl ratează pe Vaçlav Havel, și termină undeva prin anul 2000, când ne amintește de bizara sinucidere a lui Petr Lebl. Cea mai nouă direcție este teatrul multimedia, născut zice el „din dorința regizorilor de a pune aparatură electronică pe scenă! E uimirea asta față de aparate!".

Apoi citim cronica lui Florence le Suez despre *Simeon, copilul găsit.* În numai două fraze reușise să cuprindă tot acel haos de simboluri! Cu toții am fost de acord că era o cronică bună: povestea tot ce se petrecea pe scenă dintr-un spectacol practic imposibil de povestit. Îi crea cititorului imaginea „despre", ceea ce era foarte bine!.

Dar spectacolul încă mai ridică multe întrebări, la care ne răspunde Bojana, „spionul nostru de festival". Ea ne spune că *Simeon* este un spectacol tipic pentru Tomi Janežič, prin grandoare și prin lungime. Uluitor pentru sârbi a fost felul în care a reușit el să utilizeze întreg spațiul scenic al sălii de spectacol, având în vedere faptul că, de obicei, se folosește numai 50% din capacitatea totală. La fel de uluitor pentru sârbi a fost felul în care a reușit el să-l convingă pe ministrul culturii să joace rolul unui bucătar.



Scenă din *E chiar sfârșitul lumii* de Jean-Luc Lagarce

La masa de prânz stau față în față cu Tamara Gausi, reprezentanta Angliei, care mă întreabă ce am făcut noi, cei de la grupa franceză, la cursul de azi. Îi răspund, apoi pun la rândul meu aceeași întrebare. „Am vorbit cu Andreea despre folosirea cuvântului „*eu*" într-o cronică". Am cerut detalii. „Ne-a zis că numai persoanele cu o mare încredere în sine folosesc persoana I când fac cronica unui spectacol". „Serios? i-am răspuns, eu deseori fac asta, dar dintr-un motiv exact invers! Tocmai pentru că nu am încredere în mine! Adică, în momentul în care exprim o părere folosesc verbul la persoana I tocmai pentru a arăta că acea părere este numai a mea, și în nici un caz nu ține locul unei legi universal valabile! Vreau să spun că mi se pare un risc mai mare să vorbești impersonal, asemeni unui filosof ce emite reguli de viață, decât să spui naiv „eu asta cred". „Ai dreptate, mi-a răspuns ea, dar un asemenea ton îl determină pe cititor, în cazul în care nu e de acord cu tine, să vină să te ia de guler. E și ăsta un risc!"

Când am ieșit de la spectacolul ***Istoria circului*** (texte de Jan Kott și William Shakespeare, autor, idee, design, coregrafie și selecție muzicală: Sonja Vukićević, o producție BITEF și Teatrul Iugoslav din Belgrad), întreg trupul mi-era încordat. Tremuram din încheieturi și mă simțeam bine! Spectacolul fusese uluitor! O ploaie de simboluri susținute de o muzică uluitoare! Nu am stat nici cinci minute și m-am aruncat la calculator să îmi scriu cronica! Între timp, mai începuse un spectacol, dar eu nu mai aveam chef de nimic! Pur și simplu, scriam în engleza mea de baltă cronica spectacolului. Am refuzat orice descrieri amănunțite de acțiune, orice umbră de rațională, lăsând să se întrevadă numai senzația pe care o trăiam: nimicnicia omului în fața uriașului *Mecanism* shakespearian, atât de fidel portretizat în acest spectacol!

31 mai

De obicei, nu-mi place să asist la „mese rotunde", dar în dimineața asta am făcut-o tocmai pentru că Ivan Medenica ne rugase. Așa că m-am dus la masa rotundă despre *Istoria circului.*

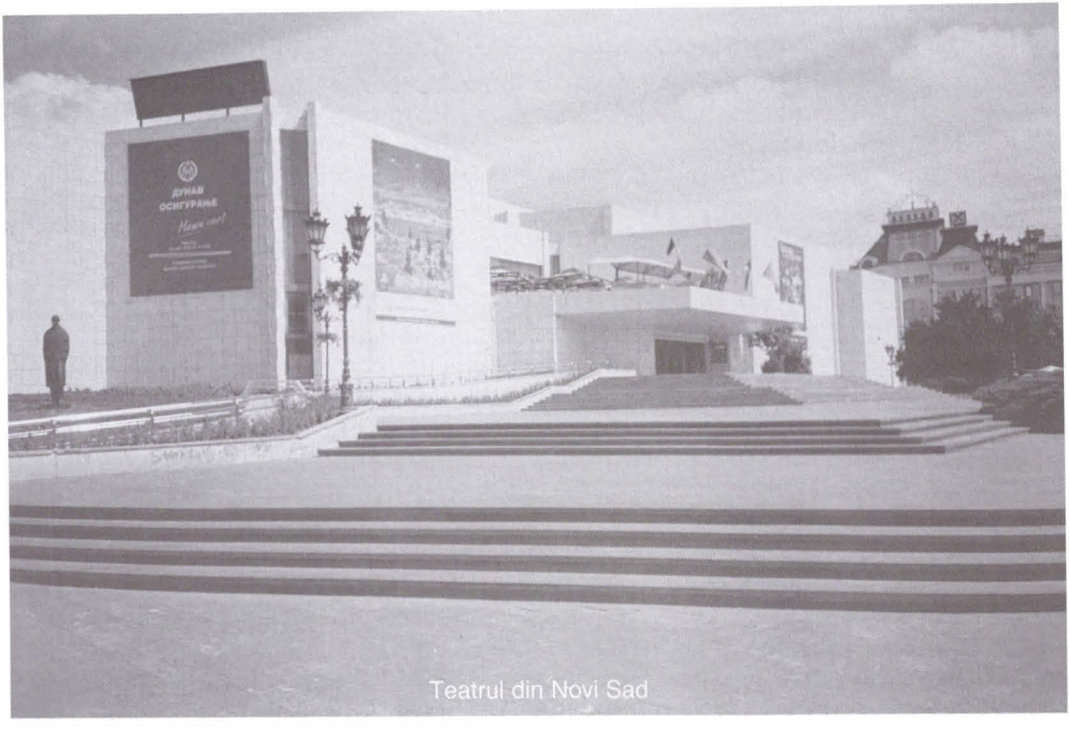
Translația în engleză merge foarte greu și am senzația că nu se traduce tot. Regizoarea e întrebată ce simbolizau pelerinele albe în care eram îmbrăcați înainte de a intra în sală și pungile cu pop-corn ce ni se ofereau pentru a le mânca pe durata spectacolului. Eu, cu mintea mea puțin obsedată, scrisesem în cronică despre culoarea albă, ca simbol al morții imperiale, ca și cum în uriașul Mecanism al Istoriei ar fi trebuit să fim cu toții morți! Mâncând pop-corn, credeam că înseamnă că ne mâncăm propriii noștri urmași. Îmi bazam explicația pe culoarea scenografiei din spectacol dar și pe acțiunea propriu-zisă a spectacolului. Colegii mei găsiseră explicația foarte interesantă. Doamna Sonja Vukićević răspunde că, de fapt, hainele însemnau o protecție a noastră, a spectatorilor, fața de grozăviile care se petreceau pe scenă, iar pop-corn-ul, forțându-ne să mâncăm, ne distrăgea atenția, salvându-ne de la groază! Explicația mi s-a părut puerilă și nefondată! Atunci de ce erau hainele de aceeași culoare cu scenografia? Nu era mai bine să fie negre sau roșii?! Și de ce pop-corn? Nu putea să ne dea niște sandvișuri sau niște *chips*-uri? (Probabil și o sticlă de Cola, ca să nu ne sperie Titus Andronicus).

Plec de la „masa rotundă"! Aveam o idee foarte frumoasă despre spectacol, dar dacă mi-l mai explică Doamna Vukićević, o să cer o dezmințire a cronicii de ieri!

La seminar s-a discutat cronica mea la *Istoria circului.* Când am terminat de citit, domnul Jean-Pierre Han a întrebat simplu: „Ce părere aveți?" O tăcere lungă și apăsătoare s-a așezat printre noi. „Este foarte diferită de cea a lui Florence" a îndrăznit Jiři Adamek! Apoi totul a decurs de la sine! „E foarte poetică!", „E ca un manifest!", „E ca și cum ar fi o continuare a spectacolului!", „Exprimă emoția spectacolului.", „Are același ton! Dacă nu ți-a plăcut spectacolul, nu-ți place nici cronica!", „Nu povestește despre ce e vorba! Nu înțeleg", „Mie mi se pare periculoasă! Începe cu «eu» și se termină cu «noi», te duce cu vorba".

„Iată ce înseamnă, a concluzionat Jean-Pierre Han, să îți placă un spectacol! L-ați văzut cum nu a așteptat până a doua zi, ci atunci, imediat când a ieșit de la spectacol s-a apucat să scrie? Mie mi se pare o cronică legitimă. Și cred că e pe gustul cititorilor!"

La spectacolul Teatrului Național Sârb din Novi Sad, ***Visul unchiului*** de F.M. Dostoievki (dramatizare, regie, selecție muzicală: Egon Savin), scenografia clasică, și jocul actorilor mi-au amintit de Naționalul bucureștean. Cu singura excepție că la ușa de la intrare directorul artistic al Festivalului nu stătea să dea directive cum că studenții nu au voie să intre. Însă, dincolo de aceste aspecte, un mister plana în mintea tuturor spectatorilor. Povestea era despre un duce foarte bătrân sosit în vizită la o familie de rang mijlociu. Mama, reprezentanta veritabilă a acestei familii, dornică de un trai social mai demn, îi promite ducelui de soție pe tânăra sa fiică. Problema e că de tânăra fiică e îndrăgostit chiar nepotul ducelui. În fine, într-o seară ca oricare alta, nepotul își convinge unchiul că tot aranjamentul nu a fost decât un vis și, din această cauză, cearta de a doua zi se termină cu moartea ducelui. Totul era limpede ca lumina zilei, cu excepția unui cap de rinocer ce atârna de un perete. Samovarul ne aducea aminte de Cehov, costumele, de Gogol, culoarea zidurilor, de Dostoievki, iar capul de rinocer, de Eugen Ionescu, personaj ce nu avea nicio legătură cu povestea!



Teatrul din Novi Sad

1 iunie

La seminar încep prin a explica ce însemna capul de rinocer din spectacolul de ieri: potența bătrânului! Undeva în tabloul II, nepotul, în timp ce își ajuta unchiul să urineze, se minuna de organul sexual al acestuia! M-am gândit că ducele, asemeni lui Salvador Dali cândva, consuma coarne de rinocer pentru a-și păstra potența, iar elementul scenografic atât de puternic ca prezență tocmai asta sugera. Toți îmi dau dreptate. Personal mi-e teamă că, poate, iar greșesc!

La un moment dat, Ivan Medenica ne deschide zâmbitor ușa pentru a ne prezenta pe cineva! În urma lui, intră un domn în vârstă, cu o fizionomie ce impune rigoare și seriozitate, dar, în același timp, degajat în gesturi și foarte relaxat. Este Manfred Beilharz, directorul artistic al fostei Bienale de la Bonn, actualmente mutată la Wiesbaden, la Hessisches Staatstheater. Își exprimă dorința de a ne vedea în timpul lucrului, iar noi evident că îl invităm să ia loc.

Ideea lui Jean-Pierre Han de a-l ruga să ne povestească în ce context a luat naștere și se desfășoară deja celebra Bienală, mi s-a părut mai mult decât potrivită. Evident că problemele pe care ni le ridicam nu erau legate de scopul acestui festival! Mai mult ca sigur, inițiativa de a reuni creațiile contemporane ale tuturor culturilor europene („*din punct de vedere geografic, și nu politic*", s-a exprimat domnul Beilharz) își găsește rațiunile de existență în actualul proces de „înfrățire" europeană. Ceea ce mi-a făcut plăcere să înțeleg din tonul folosit în scurta sa expunere era tocmai acest fapt: că nu politicul trebuie să ne ghideze opțiunile culturale! Iată dar un om care, cel puțin parțial, a pus bazele unui proiect teatral „în afara contextului"!

Un alt lucru ce m-a uimit foarte mult a fost politica pe care a adoptat-o referitor la premiile acestui festival: cum piesele se joacă în limba originală, cum este practic imposibil să compari culturi diferite, provenind din țări diferite, singurul

fenomen ce ar putea fi premiat de germani ar fi numai traducerea la aceste spectacole! Miza este atât de mare, încât traducătorii sunt plătiți să se ducă în țara participantă, să vadă spectacolul, să discute cu persoane avizate în domeniul lingvistic, și să întocmească o traducere nu numai la nivel de cuvânt, dar și la nivel de intonație și atitudine!

O altă problemă ce ne privea pe noi în mod direct, a fost ce părere are despre critici! S-a legănat ușor nervos atunci în scaunul roșu, a privit lung pe fereastră, și ne-a mărturisit că singura problemă ridicată de critica de acolo a fost faptul că spectacolele invitate sunt mai slabe decât producțiile de la Hessisches Staatstheater. „*Dar nu la acest nivel se află scopul meu!*" a mai adăugat! „*Ceea ce vrem noi să observăm sunt producțiile europene contemporane și atât*".

Seara, dau un interviu pentru emisiunea în limba română de pe postul național. Sunt întrebat ce părere am despre teatrul sârb contemporan în comparație cu cel românesc. Răspund că teatrul sârb mi se pare foarte național, pe când cel românesc are o direcție mult mai europeană. Apoi sunt confruntat cu o problemă foarte delicată: „Are Occidentul de câștigat de pe urma intrării țărilor balcanice în Uniunea Europeană?". Mă uit câteva clipe la afișele din jurul meu. Sunt sigur că secvența aceasta o vor tăia la montaj! Zic numai atât: „Ar avea!"

Pe urmă, dau un interviu doamnei Ana Niculina Ursulescu pentru postul de radio național, la o emisiune tot în limba română. Mă întreabă care sunt artiștii de teatru cei mai respectați în România, răspund: Silviu Purcărete și Andrei Șerban; apoi pe cine respect eu, răspund: pe Dan Puric și Alexandru Tocilescu. Când interviul se încheie, mă duce acasă la dumneaei să îl cunosc pe domnul regizor Iulian Ursulescu.

Pe drum, îmi povestește despre mișcarea de teatru pentru amatori a românilor din Voivodina, despre primul spectacol în limba română jucat în Serbia, prin 1882, de către o trupă despre care se spune că intrase în contact cu Pascaly, despre porunca din anul 1949 de a lua ființă o scenă profesionistă pentru teatrul minoritar românesc, precum și despre anul 2003, când acest teatru se reînființează, iar primul text jucat este *Omul, ladă de gunoi* de Matei Vișniec, în regia lui Iulian Ursulescu.

Nu mai povestesc ce frenezie am trăit în acea seară, când, după o săptămână în care nu vorb isem decât engleză și franceză, schimbam opinii atât de degajat în limba română!

Am stat apoi de vorbă cu soții Ursulescu despre teatru, încercând să cuprind în câteva ore ceea ce se spusese într-o săptămână. Vorbesc despre spectacole, despre cronica pe care am scris-o și masa rotundă care m-a dezamăgit profund, despre „capul de rinocer" din *Visul unchiului* – „Frumos ai gândit!", îmi spune doamna Ana Niculina, dar să știi că regizorul nu s-a gândit la asta! A explicat la masa rotundă că rinocerul o simbolizează pe ea, pe mama fetei, ca stăpână în casă!".

E clar că urăsc „mesele rotunde"! Un semn atât de mare pentru o idee atât de mică! Mai bine n-ar mai explica! Se face de râs. Un merit al lui Silviu Purcărete este faptul că niciodată nu-și explică simbolurile. Pune totul pe seama unei pofte personale în care noi, criticii, este evident că nu vom crede niciodată! Frumos este că ne dă voie să îi potențăm spectacolele la cote poate nici de el gândite!

Și așa îmi închei ziua: luându-mi la revedere de la aceste două onorabile persoane, care nu numai prin spectacolele montate, dar și prin traducerile realizate, mențin vie limba română în afara granițelor.

Réka HEGYI

Degetul pe rană – Bienala teatrelor suedeze 2007

Suedia prezintă mai multe curiozități pentru cei obișnuiți cu teatrele est-europene. Probabil este una dintre puținele țări din lume care respectă teatrul și recunosc importanța lui în societate. Sumele mari alocate companiilor, festivalurilor și cercetărilor în domeniu poate nu sunt atât de relevante ca, de exemplu, numărul de cronicari „pe cap de locuitor": filiala suedeză a AICT numără 115 membri (populația țării fiind de 9 milioane).

Pe lângă Teatrul Dramatic Regal – *Kungliga Dramatiska Teatern* sau *Dramaten* –, (corespondentul Scenei Naționale), unde se joacă mai ales piese din literatura clasică, în capitala țării își are sediul încă un teatru național, *Riksteatern*, care își propune să asigure oricărui cetățean accesul la spectacole. Astfel, acest „teatru național ambulant" în fiecare an produce aproximativ 60 de spectacole pentru turnee în orașe și localități mici, susținute în săli special amenajate, dar și în școli, case de cultură sau în aer liber. Pentru a satisface toate gusturile, pe lângă spectacolele dramatice bazate pe piese clasice și contemporane, diferitele secțiile ale Riksteatern prezintă spectacole muzicale, de dans sau spectacole destinate copiilor. Riksteatern și companiile asociate atrag aproximativ 800.000 de spectatori anual.

Majoritatea orașelor susțin câte un teatru de stat (*Stadsteatern*) și fiecare „județ" (*land*) are un teatru regional (*Länsteatern*), ambele reprezentând companii stabile. Paleta este îmbogățită de mici teatre, unele experimentale, create de tineri profesioniști, sau de trupele de amatori.

Toate teatrele din Suedia – trupe profesioniste și companii independente, experimentale ori pentru copii – se întâlnesc la **Bienala Teatrelor Suedeze**, un festival itinerant, găzduit pe rând de câte un teatru „județean", asociat cu una sau mai multe localități apropiate – pentru a asigura spațiu corespunzător fiecărei reprezentații și pentru a face posibil ca un spectacol să fie jucat de mai multe ori.

Bienala este corespondentul Festivalului Național de Teatru „I.L. Caragiale". Asemănarea este amplificată și de faptul că nu se premiază reprezentații, participarea la Bienală valorând cât un premiu prestigios. La finalul maratonului teatral de cinci zile și cinci nopți, se organizează o mare festivitate (cină, muzică, party) în cadrul căreia se înmânează premiile criticilor (puține la număr, în comparație cu Premiile UNITER). Diferența majoră: nu numai câțiva aleși ai breslei au oportunitatea să vizioneze toate aceste spectacole.

Criteriul urmărit de cei șapte critici selecționeri este, firește, cel al calității. Totuși, fiecare ediție are un specific. Anul acesta, de exemplu, s-a întâmplat ca toate piesele să fie semnate de autori contemporani din Suedia, majoritatea debutanți, deci în centrul atenției s-a aflat dramaturgia contemporană.

Caracterul național al acestui Festival a fost subliniat de mai multe ori, deși, printre cei aproape 1500 participanți au fost și aproximativ 80 de oaspeți internaționali: critici, traducători ai literaturii dramatice, organizatori de festivaluri sau cei implicați în unul dintre numeroasele proiecte internaționale inițiate de Suedia

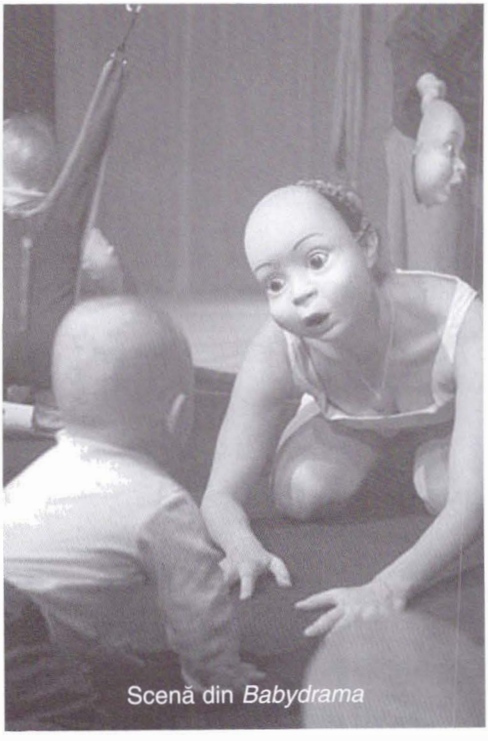
(cum ar fi „Voices of Children" – pentru propagarea unui teatru specific celor mici în țări unde acest tip de spectacol nu are tradiție).

Discuțiile organizate pe diverse teme acute ale teatrului suedez, cum ar fi internetul și critica teatrală, copiii, școlile și teatrul, statutul scenelor naționale în era globalizării etc., au atras foarte mulți participanți. Publicul nu s-a sfiit să întrebe, chiar să atace. Printre specialiștii, creatorii și politicienii invitați pentru aceste seminare au fost și coordonatori de proiecte care au rezolvat probleme asemănătoare în țările învecinate, Danemarca și Norvegia.

Pentru noi, cei care nu vorbim limba suedeză, aceste programe, ca și unele prezentări de carte și DVD, lecturile în limba engleză a unor piese contemporane s-au dovedit a fi chiar mai interesante decât spectacolele din program, care, cu o excepție, nu au fost traduse. Rezumatele puse la dispoziția noastră, din păcate, nu au fost destul de amănunțite, astfel că nuanțele dialogurilor, umorul textului și implicit râsul publicului au rămas adesea un mister. Dar se pare că nici cunoașterea limbii n-ar fi fost de ajuns: trimiterile la personalități ale politicii, la bârfele cotidiene sau la unele știri care au bulversat opinia publică necesitau explicații și pentru cei ce înțelegeau textul.

Cel mai interesant experiment al teatrului suedez contemporan, intitulat *Babydrama*, este un spectacol montat de Suzanne Osten pentru bebeluși de 6-12 luni. Precedat de o cercetare amplă, derulată timp de doi ani, spectacolul are ca subiect o naștere. Se pare că toți micii spectatori sunt foarte atenți și nu urmăresc doar mișcările și sunetele, ci înțeleg și „mesajul". Experimentul continuă prin urmărirea privirii și ochilor bebelușilor cu camere video ascunse.

Cu toate că după câte un spectacol ne-am simțit uneori debusolați, din vizionări și discuții informale am putut schița o imagine generală asupra teatrului suedez contemporan. Tinerii creatori sunt în conflict cu generația mai vârstnică, extrem de conservatoare, care nu înțelege fenomenele ieșite la suprafață după o deschidere a societății. Astfel, homosexualitatea, de-viațiile sexuale sau familiile destrămate din cauza lipsei de comunicare sunt problematizate de mai mulți autori. O piesă întreagă prezintă un prim-ministru suedez și personajele din anturajul său – publicul recunoscându-l în personaj pe fostul prim-ministru, la premiera care a avut loc cu puțin înaintea alegerilor generale din 2006. O altă problemă acută în cea mai mare țară nordică pare a fi imigrația: cetățeni proveniți din culturi foarte diferite de cea europeană nu-și găsesc locul în societatea democratică, femeile musulmane nu înțeleg emanciparea, dar și invers, copiii și tinerii nu înțeleg de ce colegele lor trebuie să poarte vălul sau alte accesorii ciudate sau de ce nu mănâncă exact ca și ei. Acest subiect este înfățișat într-o parodie dinamică, dar chiar și așa, se poate spune că e un mod de a se pune degetul pe rană.



Scenă din *Babydrama*

Info UNITER

1. TRAGEDIA LUI CARMEN

Proiectul ***Tragedia lui Carmen*** (adaptare de Peter Brook şi Marius Constant după opera lui Georges Bizet) constituie o inițiativă a unor importanți artişti români de a prezenta la Sibiu un spectacol de anvergură pentru a marca evenimentul „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007". Este o adaptare modernă, ce păstrează ariile originale, dar are inserții de proză. *Tragedia lui Carmen* a avut premiera în anul 1981 la teatrul parizian Les Bouffes du Nord, în regia lui Peter Brook; a fost produsă şi de Opera din Belfast în anul 1993. Spectacolul nu s-a bucurat însă de multe reprezentații pe scenele lirice europene.

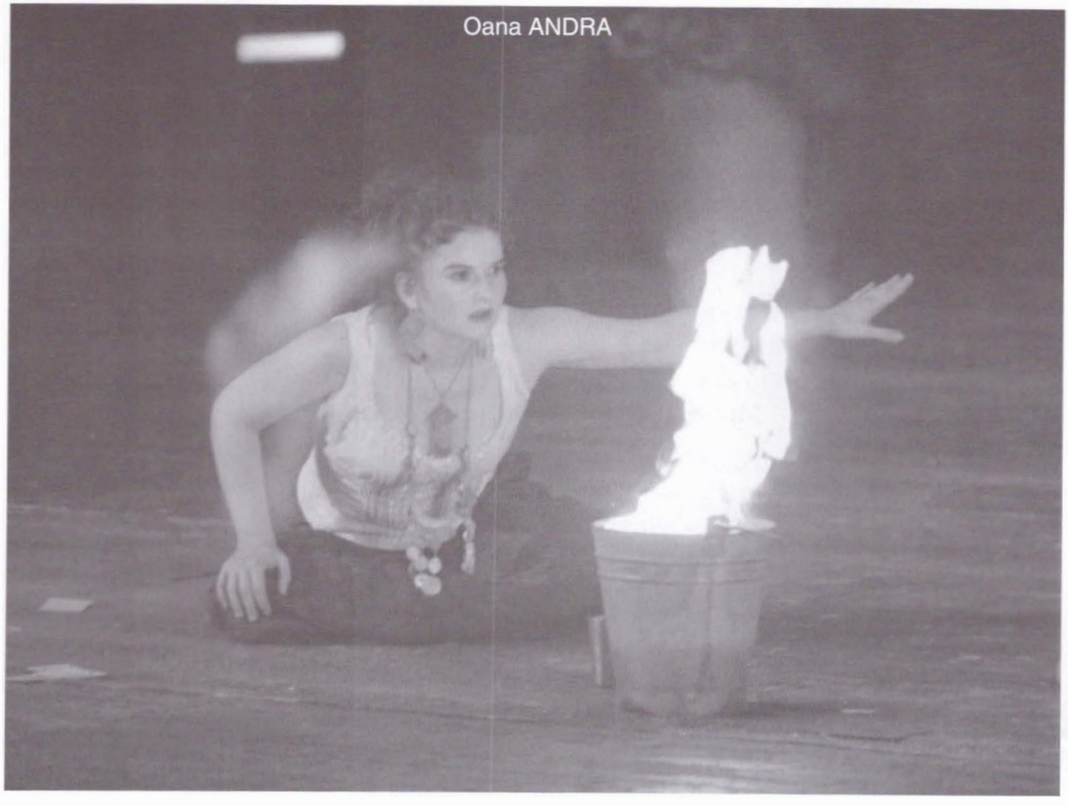
Regia: Ion CARAMITRU

Scenografia: Maria MIU

Lumini: Chris JAEGER

Muzica: Orchestra Metropolitană de Cameră Bucureşti, dirijor: Tiberiu SOARE.

Florentina-Irina ONICA şi Iordache BASALIC


Oana ANDRA

Distribuția:

- *Carmen*: Oana ANDRA, Florentina-Irina ONICA, Claudia-Andreia DELEANU;
- *Don José:* Vlad MIRIȚĂ, Răzvan SĂRARU;
- *Escamillo:* Iordache BASALIC, Ionuț PASCU, Ștefan POPOV;
- *Micaela:* Mihaela STANCIU, Marta SANDU, Ioana IONIȚĂ-RUSENESCU;
- *Zuniga:* Silviu BIRIȘ;
- *Lillas Pastia:* Eugen CRISTEA;
- *Garcia:* Vasile CALOFIR.

Parteneri:

Muzeul Brukenthal, Opera Națională București, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian", Casa de Cultură a Municipiului Sibiu, Direcția Generală pentru Asistență Socială și Protecția Copilului din Sibiu, Filarmonica „George Enescu" București

Cu sprijinul acordat de:

Opera Națională Iași, Universitatea Națională de Muzică București

Sponsori:

Unirea Shopping Center, Poliflex, Bursa Română de Mărfuri

Parteneri media:
Societatea Română de Televiziune, Societatea Română de Radiodifuziune, „România Liberă", „24 FUN", „Observator Cultural", Suplimentul de Cultură, „Tribuna" (Sibiu), „Monitorul" (Sibiu), www.port.ro, www.liternet.ro.

2. GALA TÂNĂRULUI ACTOR HOP

În urma preselecției organizată în zilele de 2 și 3 iulie 2007, în vederea desfășurării ediției a X-a a **Galei Tânărului Actor,** s-a hotărât:

La **Secțiunea Grup**, comisia formată din Mircea Cornișteanu, Ada Lupu și Silviu Jicman a luat decizia ca în concurs să fie admise spectacolele:

1. Lecția, de Eugène Ionesco, cu: Laura Bilic, Ovidiu Ivan, Loredana Iordache și Dumitru Rusu;

2. În așteptare (spectacol de dans contemporan), cu: Liliana Farcaș, Sorana Huidan, Casiana Șuteu, Dan Lupu și Tudor Munteanu;

3. Moștenirea, de Marivaux, cu: Dorin Ionescu, Antoaneta Tudor, Simona Fabian, Cătălin Ciurdar, Alina Haru și Călin Rădulescu;

4. Îngerul electric, de Radu Macrinici, cu: George Costin, Sebastian Bădărău, Sorin Miron, Gabriela Del Pupo, Ariana Presan.

La **Secțiunea Individual**, comisia formată din Mihai Dinvale, Liviu Timuș și Cornel Todea a declarat admiși următorii candidați:

1. Ioana Lăcrămioara Brecea
2. Simina Cojocaru
3. Victoria Dicu
4. Vlad Drăgulescu
5. Radu Iacoban
6. Ana Macovei
7. Patricia Moga
8. Axel Moustache
9. Dana Pancu
10. Aniela Petreanu
11. Cristina Ragoș
12. Andreea Raica
13. Cristina Teodora Tudose

Proba impusă tuturor participanților la Secțiunea Individual constă într-o interpretare personală – în limita a 5 minute – a textului „DEX 305" din volumul *Proză scurtă* de Mircea Nedelciu. Volumul este tipărit de Editura Compania, în colecția „Contemporani".

(P) VEDETEATRU – Gala vedetelor, la final

Timp de o săptămână, Spectacolul a fost vedetă la Buzău.

Ediția I a Galei Vedetelor, VEDETEATRU, a făcut săli pline atât la Teatrul „George Ciprian", cât și în Pub T'essence.

13 comedii spumoase, dar și spectacole după texte contemporane, cu o problematică acută, au fost în atenția celor două jurii.

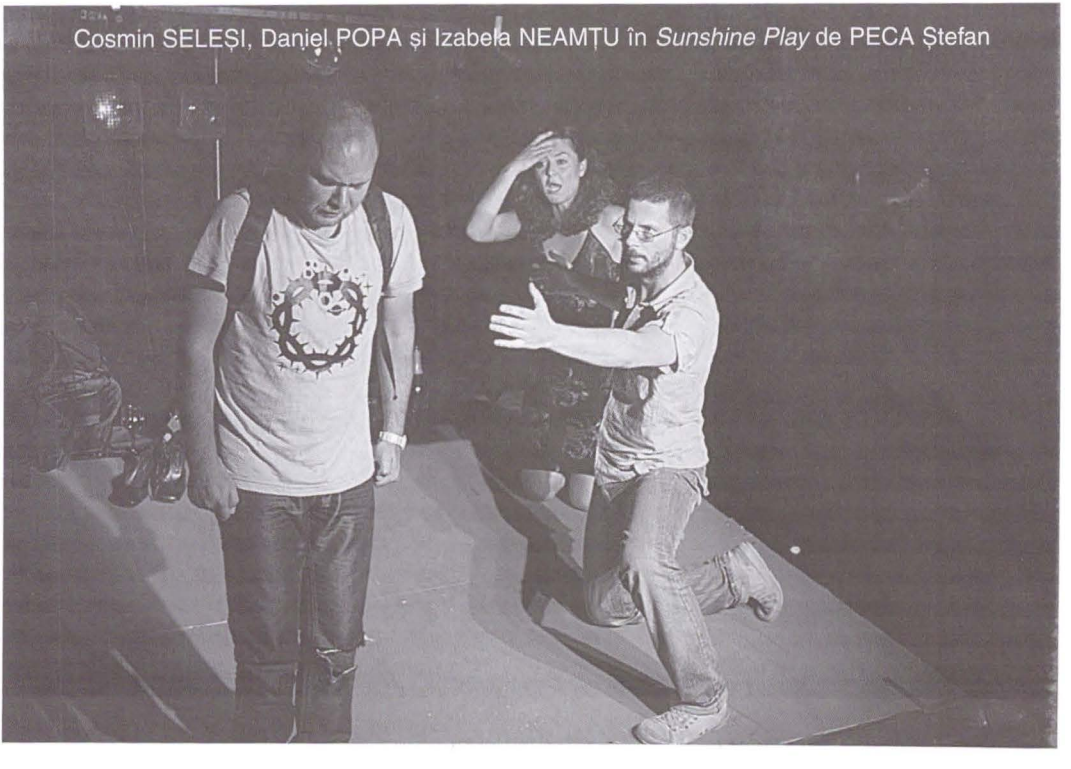
ȘEFELE, producție a Teatrului Odeon din București și *THE SUNSHINE PLAY,* spectacol adus în festival de Teatrul Luni de la Green Hours, au fost montările premiate de juriul de specialitate.

Festival pe care organizatorii l-au gândit în primul rând pentru buzoieni, VEDETEATRU a avut și un juriu al publicului. Alegerea acestuia a fost povestea, spusă de doi mari actori: Mircea Diaconu și Alexandru Repan, în *VARIAȚIUNI ENIGMATICE* de Eric-Emmanuel Schimitt.

Reuniunea buzoiană a reinstaurat termenul vedetă în sensul său autentic, de personalitate cu vizibilitate, reper valoric al unui anumit domeniu, în cazul de față, cel scenic, prin definiție, plasat în lumina reflectoarelor. [...] Strădania deliberată a organizatorilor de a facilita întâlnirea fanilor cu stele autentice ale scenei românești e calea cea mai sigură de a-i readuce pe spectatori spre o artă concurată serios de micul și marele ecran.

Coca BLOOS, Dorina LAZĂR și Emilia DOBRIN în *Șefele* de Werner Schwab

Mircea DIACONU și Alexandru REPAN în *Variațiuni enigmatice* de Eric Emmanuel Schmitt



Cosmin SELEȘI, Daniel POPA și Izabela NEAMȚU în *Sunshine Play* de PECA Ștefan

Înainte de Festival...

Prima jumătate a anului 2007 este una plină de teatru pentru Timişoara. În primele şase luni, opt spectacole au trecut rampa, materializând nevoia de diversitate atât a publicului, cât şi a artiştilor. Astfel, după ce clasicul Christopher Marlowe a fost întruchipat într-o cheie contemporană de către regizorul Szábo K. István cu al său ***edward***, a venit rândul lui m.chris.nedeea să mijlocească, prin spectacolul ***O viaţă în teatru*** de David Mamet, cariera prodigioasă a unui actor – Vladimir Jurăscu – aflat la opt decenii de viaţă şi şase de teatru. A urmat comedia ***Cyrano de Buffalo*** de Ken Ludwig, semnată de regizorul şi „tradaptorul" (cum îi place domniei sale să se numească) Petre Bokor, succedată fiind de un proiect total opus din punct de vedere stilistic: ***Îngerul de foc – Mister medieval*** după Valeri Briusov, în adaptarea şi regia lui Gregory Hlady (Canada). Probabil cel mai ambiţios demers al acestei stagiuni a fost realizarea spectacolului ***Visul*** după Mircea Cărtărescu, în adaptarea şi regia Cătălinei Buzoianu. La baza acestuia a stat *workshop*-ul realizat în noiembrie 2006 la Chişinău, în cadrul proiectului „Cărtărescu între două puncte cardinale" – proiect al **Teatrului Naţional Timişoara**, finanţat de Institutul Cultural Român prin Programul Cantemir – care a dus la crearea unui text de spectacol, materializat, iată, în acest început de vară la Timişoara printr-o avanpremieră. Premiera va deschide **a XIII-a ediţie a Festivalului Dramaturgiei Româneşti**.

Un alt program al Teatrului Naţional – Programul „Pocket", destinat sprijinirii tinerilor creatori – a prilejuit producerea unui debut – este vorba despre spectacolul ***Kiki şi Bozo*** de Andreea Vălean, în regia Mirelei Puia. Penultimul spectol al acestei stagiuni, respectiv ultima premieră este ***Barrymore*** de William Luce, în regia lui Sabin Popescu, spectacol care a prilejuit timişorenilor reîntâlnirea cu actorul Gheorghe Visu. Stagiunea se încheie cu o comedie, debutul în dramaturgie al unui talentat prozator şi eseist din tânăra generaţie – Radu Pavel Gheo. Este vorba despre ***Hold-up, Akbar sau Toţi în America!***, spectacol semnat de regizorul Ion-Ardeal Ieremia.

Evenimentul cel mai important al începutului de stagiune 2007–2008 rămâne Festivalul Dramaturgiei Româneşti. Teatrul Naţional, reprezentând, atât prin istoria, cât şi prin însăşi poziţionarea sa kilometrul zero al Timişoarei, marca acestui oraş eterogen, unitar în diversitatea lui, se află în faţa celei de-a XIII-a ediţii a Festivalului Dramaturgiei Româneşti – singura manifestare din ţară consacrată în exclusivitate textului de teatru românesc, devenind astfel cel mai important promotor al dramaturgiei naţionale.

Este momentul să depăşim complexele culturale ale unei ţări mici. Exact în această direcţie, Festivalul şi-a impus, începând cu ediţia din 2006, o nouă identitate, mizând pe textul de teatru de ultimă oră, respectiv pe lectura postmodernă a dramaturgiei româneşti clasice, pe deschiderea internaţională, precum şi pe diversitatea formelor de expresie artistică, prin invitarea la Timişoara a unor importante trupe muzicale şi de teatru din afara ţării, dramaturgi, directori de teatru şi festivaluri, actori, regizori din străinătate, montări străine de piese româneşti etc.

Astfel, prin ediţia din acest an, prevăzută pentru perioada 6–12 octombrie, Teatrul Naţional Timişoara are ambiţia de a evidenţia – atât publicului timişorean cât şi întregii lumi teatrale româneşti – faptul că, din ce în ce mai mult, teatrul

românesc sparge granițele naționale, prin dramaturgia contemporană și prin artiștii săi, în egală măsură.

Practic, dincolo de reprezentațiile spectacolelor selecționate, antologia roMANIA, cu piese românești traduse în limba engleză, concertul de jazz inspirat din muzica românească, susținut de Sanda Weigl și muzicieni new-yorkezi, un workshop susținut de aceeași artistă, specialistă în Brecht, și o masă rotundă despre cultura teatrală americană vor forma modulul special al celei de-a XIII-a ediții a Festivalului Dramaturgiei Românești. Alte ateliere, concerte, expoziții, lansări de carte vor întregi programul acestui eveniment.

De asemenea, în cadrul Festivalului se vor desfășura întâlnirile Atelierului European de Traduceri (ce reunește șapte țări și al cărui partener român este Teatrul Național Timișoara), un program susținut de Uniunea Europeană, Comisia Educație și Cultură și care vizează promovarea dramaturgiei contemporane europene și crearea unei rețele informaționale privind textul de teatru contemporan.

Ediția 2007, la fel ca și cea de anul trecut, este configurată de către selecționerul unic al Festivalului, criticul de teatru **Cristina Modreanu**, în felul următor:

1.**Visul** după Mircea Cărtărescu, regia Cătălina Buzoianu (Teatrul Național Timișoara)

2. **Bucharest Calling** de Peca ștefan, regia Ana Mărgineanu (Teatrul Luni de la Green Hours)

3. **Inimi cicatrizate** de Max Blecher, regia Radu Afrim (Teatrul Național Constanța)

4. **Eugen Ionesco, cinci piese scurte**, regia Alexandru Dabija (Teatrul Odeon București)

5. **Crize** de Mihai Ignat, regia m.chris.nedeea (Teatrul Național Cluj)

6. **Kamikaze** de Alina Nelega, regia Gavril Cadariu (Teatrul German de Stat Timișoara)

7. **Block Bach**, regia Alexandru Dabija (Teatrul Odeon București)

8. **Stă să plouă**, un spectacol de Lia Bugnar (Teatrul Luni de la Green Hours)

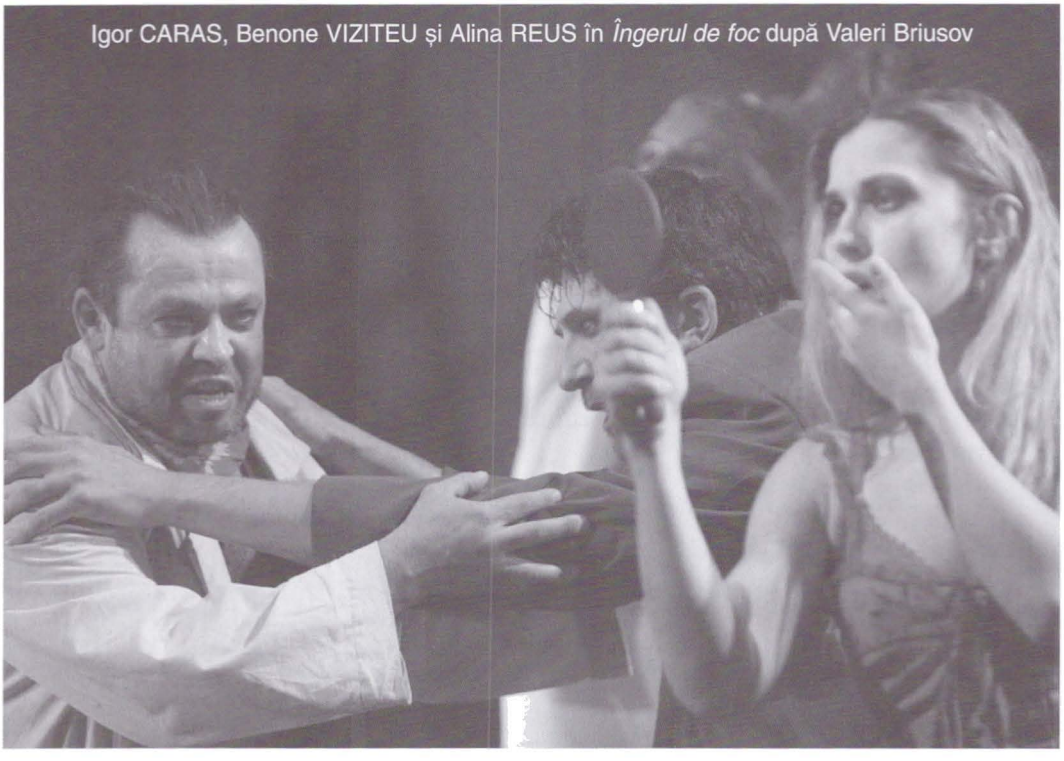
9. **Buzunarul de pâine** de Matei Vișniec, regia Mona Gavrilaș (Teatrul de Comedie București)

10. **Jocul ielelor** de Camil Petrescu, regia Claudiu Goga (Teatrul Național București)

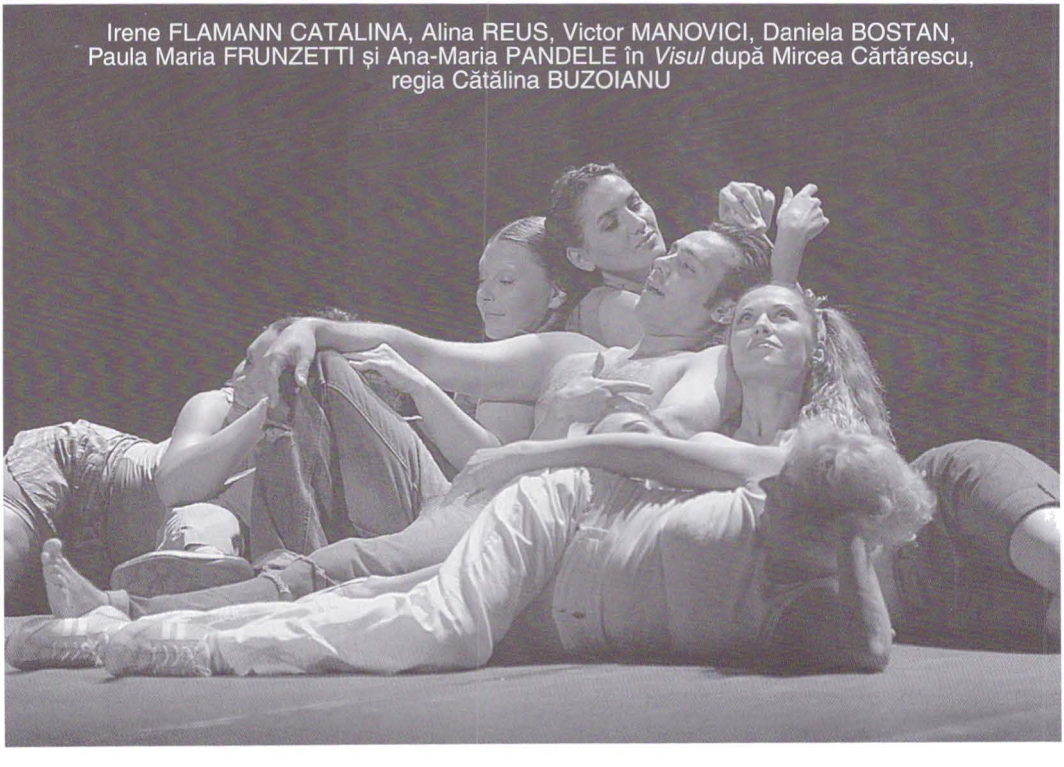
11. **Sado-Maso Blues Bar** de Maria Manolescu, regia Gianina Cărbunariu (Teatrul Foarte Mic București)

12. **No one**, un spectacol de Carmen Vioreanu (Teatrul Metropolis București)

13. **O scrisoare pierdută** de I. L. Caragiale, regia Alexandru Darie (Teatrul Bulandra București)



Igor CARAS, Benone VIZITEU și Alina REUS în *Îngerul de foc* după Valeri Briusov



Irene FLAMANN CATALINA, Alina REUS, Victor MANOVICI, Daniela BOSTAN, Paula Maria FRUNZETTI și Ana-Maria PANDELE în *Visul* după Mircea Cărtărescu, regia Cătălina BUZOIANU

Gheorghe VISU și Romeo IOAN în *Barrymore* de William Luce

Vladimir JURĂSCU și Ovidiu CRIȘAN în *O viață în teatru* de David Mamet

Eugen MOȚĂȚEANU și Sabina REUS în *Kiki și Bozo* de Andreea Vălean

Să nu vă lipsească din bibliotecă
suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu (10 lei)

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA (**20 lei)

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache (15 lei)

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu (10 lei)

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu (10 lei)

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU** (20 lei)

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii* (15 lei)

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu (15 lei)

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp (20 lei)

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR,**
interviu de Florica Ichim (20 lei)

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim (15 lei)

Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru (15 lei)

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER
de Cristina Modreanu (20 lei)

Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu (15 lei)

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu (15 lei)

Actori români – societari la Comedia Franceză
de Anca Costa-Foru (20 lei)

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE,
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu (20 lei)
Însemnări teatrale de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)
Comentarii și delimitări în teatru de Camil Petrescu (2 vol., 40 lei)
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu (20 lei)
Cronici teatrale de Victor Parhon (20 lei)

DRAMATURGIE ROMÂNEASCĂ,
din care a apărut:

Jocul ielelor de Camil Petrescu (10 lei)

DRAMATURGI DE AZI,
din care a apărut:

Antologie de teatru spaniol contemporan
volum realizat de Ioana Anghel și Andreea Dumitru (20 lei)

Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 50 lei, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de 480 lei, poate fi procurat cu o reducere de 40 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2007, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160,
sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORȘ, sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
teatrul_azi@yahoo.com
VĂ MULȚUMIM!

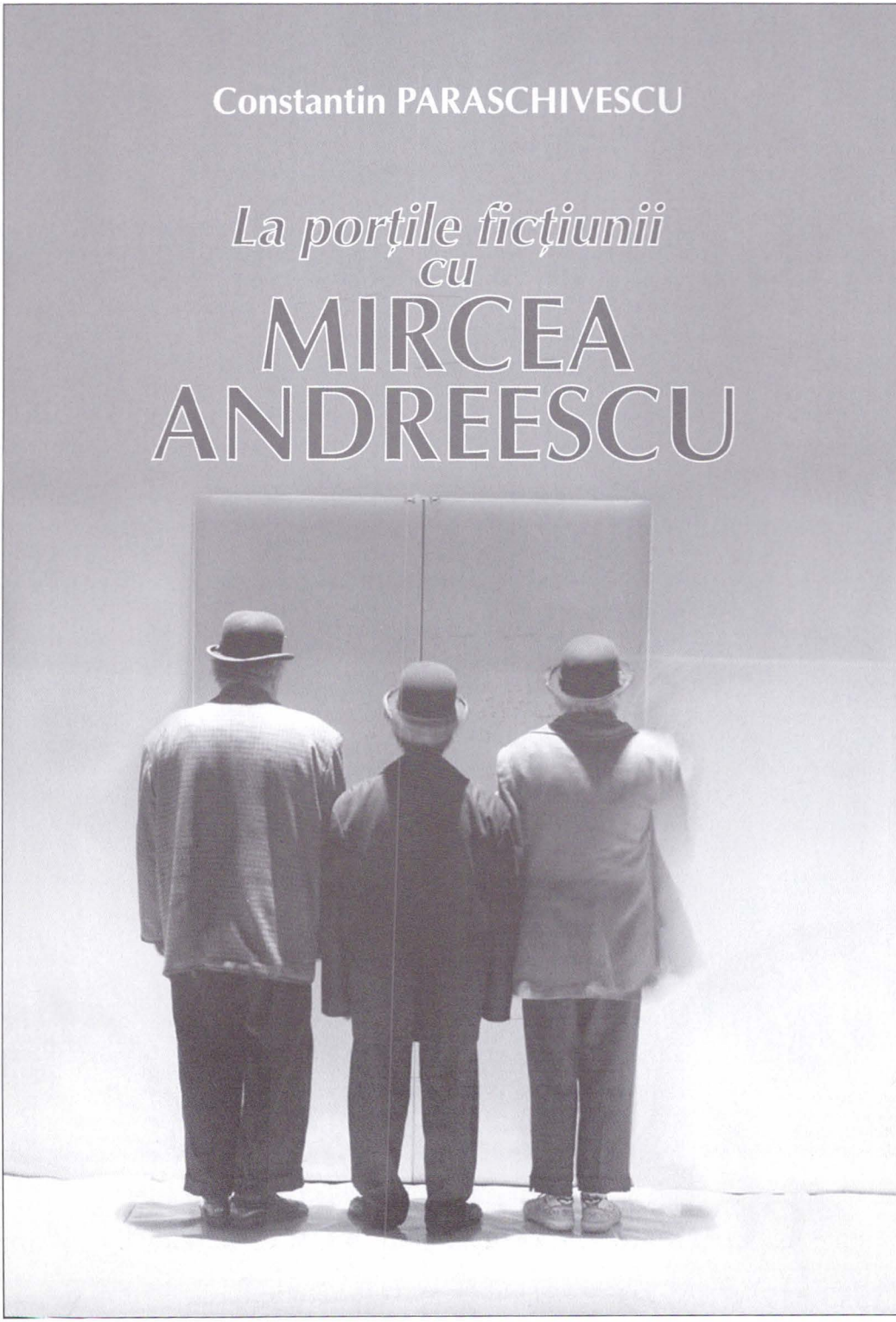
ANCA COSTA-FORU

ACTORI ROMÂNI — SOCIETARI la

COMEDIA FRANCEZĂ

Constantin PARASCHIVESCU

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU



Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu

VASILE COSMA

Actor sub zodia Shakespeare

SUMAR

1 **Festivaluri, gale, aniversări**

2 **Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu**

2 *What NEXT?* de Adrian Mihalache;

4 *Din culisele unui festival fără frontiere* de Ion Parhon;

13 *Am SCRIS despre ce s-a VORBIT, după ce am ASCULTAT ce s-a CITIT!* de Mihai Lungeanu. (Povestea spectacolelor-lectură sibiene, 2007)

18 **Colocviul teatrelor minorităţilor naţionale din România – Gheorgheni**

18 *Din „tabăra" minoritarilor* de Alina Mang;

22 **Festivalul Cultural Internaţional „Fără bariere" – Satu Mare**

22 *Pe harta fără bariere a unui festival...* de Antoaneta Iordache.

30 **Babel. Festivalul Artelor Spectacolului. Târgovişte**

30 *La început...* de Antoaneta Iordache.

32 **Festivalul de Teatru „Yorick" – Piatra Neamţ**

32 *„Yorick", a 17-a ediţie* de Ion Parhon.

35 **Semicentenarul Teatrului de Revistă „Majestic" din Ploieşti**

35 *Magic Majestic 50* de Constantin Paraschivescu.

37 **Gala vedetelor (VedeTeatru) de la Buzău**

37 *Un eveniment pentru public...* de Oltiţa Cîntec.

39 **Jubileul celor 50 de ani ai Studioului Casandra – Bucureşti**

39 *Dar unde ne sunt tinerii de anţărţ?* de Liviu Ornea.

41 **Gala Absolvenţilor Facultăţii de Teatru din cadrul UNATC „I.L. Caragiale"**

41 *O gală cu talent* de Oana Streza;

46 *Laureaţii Galei Absolvenţilor.*

47 **Festivalul Internaţional de Teatru ATELIER de la Baia Mare**

47 *Ofertă pentru un public elevat* de Maria Sârbu.

48 **Festivalul Underground Arad-FUN**

48 *Două zile şi patru spectacole din Underground*-ul *arădean* de Andreea Dumitru.

52 **Dezbatere**

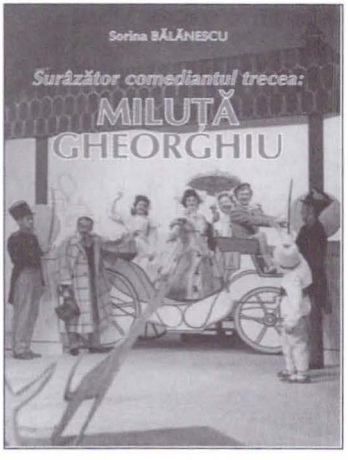
52 *„10 ani de teatru independent în România"*, Arad, 22 mai 2007

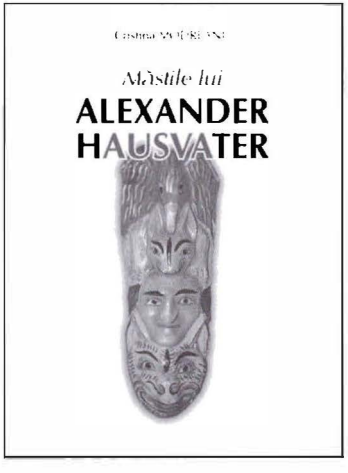
63 **Eseu**

63 *Teatrul să ia foc!* de Andrei Şerban;

66 *„Medeea" lui Andrei Şerban* (fragment) de Ana Maria Narti;

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





76 Anchetă

76 Este critica de teatru „în decădere calitativă"? (2) Au răspuns: Oltița Cîntec, Liviu Ornea, Ion Cazaban, Doina Papp, Elisabeta Pop, Ion Parhon.

84 Varia

84 Un exemplu de pedagogie teatrală și testarea ei „muzicală" de Iosif Herțea.

87 Interviuri

87 Robert Lepage: *Dacă vrei să descoperi continente noi, nu trebuie să știi pe unde mergi. Condiția este să mergi"*, interviu realizat de Cătălina Panaitescu;

93 Rodrigo García: *„Sunt un partizan al libertății absolute a artistului"*, interviu realizat de Andreea Dumitru;

103 Victor Ioan Frunză: *„Faust – o farsă existențială"*, interviu realizat de Maria Sârbu;

109 Corina Șuteu: *„Adevărații manageri sunt persoane creative"*, interviu realizat de Crenguța Manea;

116 Saviana Stănescu: *„...Vreau să regăsesc spiritul rebel al scrisului și în engleză"*, interviu realizat de Crenguța Manea;

121 Theodor Cristian Popescu: *„Îmi place să fiu la distanță și de un loc și de celălalt"*, interviu realizat de Andreea Dumitru.

130 Spectacole

130 Am văzut „jocul ielelor"! de Doina Modola (*Jocul ielelor* de Camil Petrescu – Teatrul Național, București);

139 Nu strigați la Camil Petrescu, tovarăși! de Nicolae Prelipceanu (*Jocul ielelor* de Camil Petrescu – TNB);

142 Întoarcerea ielelor de Oana Streza (*Jocul ielelor* de Camil Petrescu – TNB);

144 Pregătindu-ne să devenim „cetățeni ai visului" de Mircea Morariu *(Visul* după Mircea Cărtărescu – Teatrul Național din Timișoara);

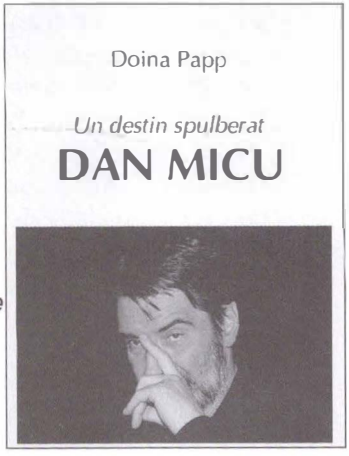
149 Îmi scot pălăria, domnule Frunză! de Mircea Morariu (*Steaua fără nume* de Mihail Sebastian – Teatrul de Stat din Oradea, Trupa „Iosif Vulcan");

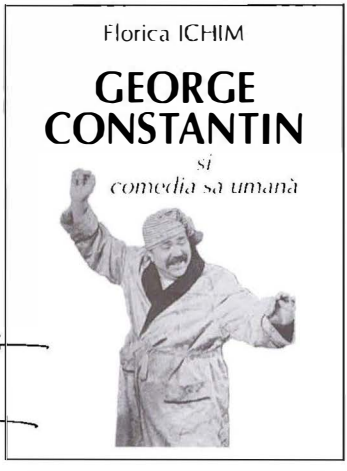
152 Prețul inconsecvențelor de Mircea Morariu (*Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj);

155 DJ nu moare ca toți ceilalți de Andreea Dumitru (*Don Juan în Soho* de Patrick Marber – Teatrul Național „Lucian Blaga" Cluj);

160 Cine se teme de capră de Doina Papp (*Capra sau Cine e Sylvia?* de Edward Albee – Teatrul ACT);

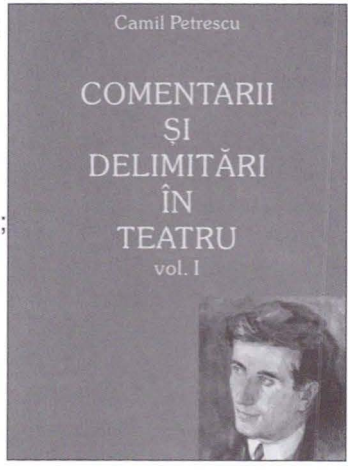
VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"

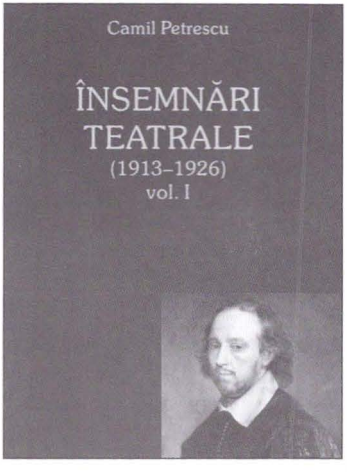


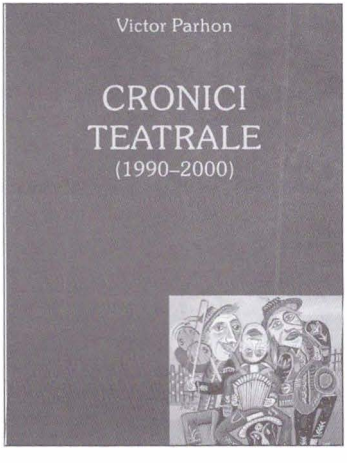


161 *E doar un alt „mal du siècle"...* de Doina Papp (*E doar sfârșitul lumii* de Jean-Luc Lagarce – Teatrul Odeon);
164 *E chiar sfârșitul lumii...* de Mircea Ghițulescu (*E doar sfârșitul lumii* de Jean-Luc Lagarge – Teatrul Odeon);
166 *„Azilul de noapte" al lui Lars Noren* de Mircea Ghițulescu (*Cercul de persoane 3:1* de Lars Noren – Teatrul Clasic „Ioan Slavici" Arad);
167 *Cum „devine" cu fandacsia la Râmnicu Vâlcea* de Natalia Stancu (*Conul Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale" – Teatrul Acl[illegible] Râmnicu Vâlcea);
170 *O tragedie sovietică* de Nicolae Prelipceanu (*Judecata* de Barry Collins – Teatrul German de Stat Timișoara);
172 *Canta Napoli, Napoli matrimoniale...* de Nicolae Prelipceanu (*Sâmbătă, duminică, luni* de Eduardo de Filippo – TNB);
174 *Departe griva de iepure sau Piesa și spectacolul* de Nicolae Prelipceanu (*Cântă maică-mea în far* de Gilles Granouillet – Teatrul Național „Marin Sorescu" Craiova);
175 *Infernul sunt ceilalți* de Nicolae Prelipceanu (*Demonul roșu* de Hideki Noda – Teatrul ACT);
176 *Un director care se apropie de nota maximă* de Marinela Țepuș (*Domnu' Goe* după I.L. Caragiale și *Sectorul S* de Emanuel Pârvu – Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu" Brașov);
179 *Pericolul retoricii sterile* de Mircea Morariu (*Îngerul de foc* după Valeri Briusov – Teatrul Național „Mihai Eminescu" Timișoara);
181 *O comedie de modă veche...* de Mircea Morariu (*Străini în noapte* de Eric Assous – ArCuB și Fundația „Sabin Făgărășanu");
182 *Săvârșirea fără desăvârșire* de Mircea Morariu (*Călătoria* după *Pescărușul Jonathan Livingstone* de Richard Bach – Teatrul „Mihai Eminescu" Botoșani);
183 *Faceți zgomot! Se repetă...* de Ștefan Oprea (*Liniște! Se repetă...* de Michael Frayn – Teatrul Tineretului Piatra Neamț);
186 *Exuberance is Beauty* de Elisabeta Pop (*O vară fierbinte pe Iza*, scenariu de Mihai Măniuțiu – Teatrul Național „Lucian Blaga", Cluj-Napoca);
188 *Libertatea înseamnă și putința de a te sustrage puterii* de Elisabeta Pop (*Cameristele* de Jean Genet – Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti);
190 *Spectacol în „cool"-öri* de Alina Mang (*COOLöri* de Peca Ștefan – Teatrul Foarte Mic);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"







191 *O clipă de inefabil și pentru el însuși*
de Ion Jurca Rovina (*O clipă de teatru. Cu scene din W. Shakespeare și I.L. Caragiale* – Teatrul pentru Copii și Tineri „Merlin" Timișoara);
194 *De ce nu este teatrul film* de Alexandru Ștefan (*Made in China* după Rodrigo García – Teatrul Desant);
195 *Sub avalanșa bunurilor de consum* de Maria Sârbu (*Made in China* după Rodrigo García – Teatrul Desant);
196 **Operă, dans**
196 *Cele două fețe ale medaliei* de Luminița Vartolomei (*Logodna* de Nicolae Brânduș și *Lecția* de Șerban Marcu – Studioul experimental de operă și balet „Ludovic Spiess" al ONB);
198 *Culmea baletului academic!* de Luminița Vartolomei (*Corsarul* – Opera Națională București);
201 *Sacralizarea cotidianului urban* de Luminița Vartolomei (*Block Bach* – Teatrul Odeon);
203 *Block Bach și paradoxul sălășluirii* de Gina Șerbănescu(*Block Bach* – Teatrul Odeon);
206 Dionisis Christofilogiannis: *„Dansatorul, ca și pictorul, aduce cu sine un adevăr"*, interviu realizat de Gina Șerbănescu);
209 **Cartea de teatru**
209 *Cu dragoste, despre adevărații purtători de frumusețe* de Mircea Morariu (*Despre mască și iluzie* de Mihai Măniuțiu);
211 *De la actorie la jurnalism* de Mircea Morariu (*România și Julieta la fix* de Răzvan Ionescu);
213 *Caragiale și dublurile fictive ale României* de Mircea Morariu (*În Țara Miticilor. De șapte ori Caragiale* de Ioana Pârvulescu);
215 *Teatrul japonez și codurile sale* de Mircea Morariu (*Lumea teatrului japonez* de Octavian Simu);
217 *Discurs asupra metodei* de Mircea Morariu (*Jucând transversal – Reimaginându-l pe Shakespeare* și *viitorul critic* de Bryan Reynolds);
220 *„L'espace d'un instant" – la cinci ani de la apariție* de Doina Papp;
221 *Condiția păpușarului* de Constantin Paraschivescu (*Teatrul de animație între magie și artă* de Anca Doina Ciobotaru);
223 **Noi în lume**
223 ***Festivalul de Teatru al Europei de Sud-Est, Salonic***
223 *Aplauze, pe pământul Greciei, pentru „Medeea" Naționalului din Craiova* de Natalia Stancu;
226 *Crize morale și conflicte politice actuale – în oglinda dramei antice* de Natalia Stancu;

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 8–9/2007
Tel.: 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
leodani70@gmail.com

Redactor-șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

227 *Cu capra prin Europa...* de Raluca Tulbure;
228 *Jurnal teatral din Praga* de Bogdan Ulmu;
231 *Spectacolul „Vinerea lungă" premiat la Pécs;*
232 *„Metamorfoze" în Capitalele Culturii Europene – 2007.*
233 **Ne-au vizitat**
233 *În oglinda a trei români din Vest* de Ion Jurca Rovina (*Noaptea de dinainte* de Cătălin Dorian Florescu – Teatrul Sandkorn din Karlsruhe);
235 **Din lume**
235 *Jurnal de festival. „Sterijino Pozorje" 2007, Novi Sad* de Alexandru Ştefan;
243 *Degetul pe rană – Bienala teatrelor suedeze 2007* de Réka Hegyi.

245 **Info UNITER**

248 **Buzău, VEDETEATRU – Gala vedetelor la final**

250 **Timişoara – Înainte de Festivalul Dramaturgiei Româneşti**

Cop. I: CORNEL RĂILEANU în *Don Juan în Soho* de Patrick Marber, regia Andrei Şerban. Foto: Nicu Cherciu.
Cop. II: ANDREA TOKAI în *Visul* după Mircea Cărtărescu, regia Cătălina Buzoianu. Foto: Adrian Pîclişan.
Cop. III: ADRIAN TITIENI în *Ultima oră* de Mihail Sebastian, regia Gelu Colceag. Foto: Adrian Timar.
Cop. IV: Regizoarea THEODORA HERGHELEGIU.

Revistă editată de FUNDAŢIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" cu sprijinul UNITER şi al Ministerului Culturii şi Cultelor prin Administraţia Fondului Cultural Naţional

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH